EL TEATRO EN EL EXILIO DE JOSÉ BERGAMÍN

TESIS DOCTORAL ELABORADA POR:
Mª TERESA SANTA MARÍA FERNÁNDEZ

DIRIGIDA POR: **MANUEL AZNAR SOLER**

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA
UNIVERSITAT AUTÒMA DE BARCELONA
FEBRER DE 2001

En nuestra tesis hemos intentado dar un panorama global de la producción teatral de José Bergamín durante los años de su exilio, es decir, en el periodo comprendido entre el final de la guerra civil, 1939, y su vuelta definitiva a España, 1970. Aunque, como comprobaremos, ese límite temporal será aún más breve, puesto que la primera obra dramática que publicó en el exilio aparece en 1944, mientras que la redacción de las dos últimas corresponde, aproximadamente, a 1956. Sin embargo, en las nueve piezas que conforman la labor teatral de estos años, encontraremos elementos que remiten a otros textos – anteriores o no a su destierro -, así como rasgos de estilo y de esa personalidad inconfundible que caracterizan a nuestro escritor.

Esta tesis queda dividida en tres grandes campos de estudio. El primero, encerrado en las explicaciones de los tres primeros capítulos, intenta dar una visión general del "peregrinaje" de José Bergamín por tierras americanas y francesas, con la idea de situar al autor en las preocupaciones y labores literarias que en ese momento le eran propias. Creemos necesario ese recorrido cronológico, porque, por un lado, ayuda a entender la relación personal de nuestro escritor con su producción dramática y, por otro, permite una mayor conexión entre sus obras dramáticas y el resto de su labor literaria. En muchas ocasiones, las preocupaciones que refleja en sus poemas o ensayos aparecerán también en sus piezas teatrales. En el segundo capítulo nos hemos preocupado por José Bergamín como teórico o "preceptista" – si es que se le puede asignar este calificativo – del teatro. Resulta interesante comprobar cuál era el modelo ideal de obra escénica que poseía, así como las notas características que, en su opinión, debía poseer el arte teatral en general. Además, podremos comprobar su afán por llegar a la puesta en escena y a un público lo más mayoritario posible, a pesar de que en la práctica este hecho no fuera posible. Por último, sobre lo que realmente "ha quedado dicho" versa el tercer capítulo, donde recorremos las principales inquietudes, temas y recursos de las piezas dramáticas que escribió.

El segundo campo de análisis, comprendido en el cuarto capítulo de esta tesis, se centra en la aproximación individual a cada una de las nueve piezas que conforman la labor teatral de esta etapa. Como podrá comprobarse, en casi todos estos estudios introductorios hemos hecho un especial hincapié en el estudio de las fuentes o

modelos previos a esos personajes o conflictos que poseen, en muchos casos, una larga y variada tradición literaria. Pero resulta interesante comprobar cómo Bergamín los adapta a su manera peculiar de ver la literatura y la vida, otorgando siempre un sesgo o matiz nuevo a una historia que podríamos "olvidar de puro sabida". Lógicamente, hemos adaptado cada una de las introducciones a su obra correspondiente, pues no podíamos tratar de la misma forma una obra tan compleja, argumental y estructuralmente hablando, como *Tanto tienes*, que la adaptación que realizó sobre *La Gatomaquia* de Lope de Vega.

El tercer ámbito de acercamiento a su producción dramática nos lo proporcionan las nueve piezas que escribió. Nos parecía importante incluir su edición como un apartado más de esta tesis por dos motivos fundamentales. En primer lugar, para facilitar su lectura, pues todas ellas resultan de difícil localización o consulta, diseminadas como están por otros países, y constreñidas a las ediciones limitadas de impresiones en revistas o publicaciones de pocos ejemplares. En segundo lugar, creíamos necesario ofrecer una edición anotada de estas obras como compensación a ese mismo abandono en que las mismas se encuentran. En efecto, nos parece una forma de rescatarlas del olvido intentar ofrecer una edición lo más rigurosa y cuidada posible de cada una de ellas. Por otro lado, al igual que ocurría con los estudios correspondientes, no hemos utilizado un molde idéntico para todas ellas, aunque manteníamos el objetivo común de anotar, principalmente, los guiños que Bergamín incluye respecto a otras obras suyas, así como aquellas citas literarias o alusiones históricas que hemos creído oportuno glosar o matizar. En este sentido, cabe remarcar que entre el laberinto de referencias, poemas, versos o frases de otros autores, ha servido de guía fundamental el propio autor quien las incluye – o incluso glosa – en sus poemas o ensayos.

CAPÍTULO I: LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE BERGAMÍN EN EL EXILIO

1. El exilio de José Bergamín: visión cronológica sucinta.

José Bergamín sale de España recién terminada la guerra civil y ya el 6 de mayo de 1939 zarpa de París rumbo a México, vía Nueva York. Su actividad en estos primeros años del exilio es incesante[1] y parece sostenida por la esperanza de que la II Guerra Mundial daría un nuevo giro a la situación en la Península. Su obra dramática es abundante, al igual que su tarea como editor de Séneca, sin olvidarnos de su relación con el mundo del exilio español, a través de su cargo como presidente de la Junta de Cultura Española en México. También parece integrarse en la vida cultural de la capital centroamericana pues, gracias a su intervención, se funda la primera compañía de ballet mexicana[2].

Este primer periodo de exilio "feliz" - si es que puede atribuirse tal calificativo - se rompe a partir del 22 de febrero de 1943 con la muerte de Rosario Arniches, la mujer de nuestro autor, y acaba por derrumbarse en el año 1945, cuando termina el conflicto mundial así como las ilusiones de muchos españoles de un cambio político en España. Su estancia en México se le hace insoportable, de tal manera que Bergamín, tras una breve estancia en Venezuela, donde ejerce como profesor de literatura española en la Universidad de Caracas entre 1946 y 1947, se instala en Montevideo. Se inicia una nueva etapa de felicidad personal y de producción literaria que perdura hasta 1954. En efecto, en su tercer destino americano, Bergamín desempeña la labor de profesor de literatura en la Universidad Central y a la vez escribe para varias revistas uruguayas, o incluso estrena alguna de sus piezas teatrales[3].

Sin embargo, la inquietud por acercarse e incluso por volver a España no había abandonado a nuestro autor, quien tras asistir al Congreso de la Paz que se celebró en Varsovia en 1950, ve incrementar, a un mismo tiempo, sus deseos por regresar y su incomodidad en Uruguay. No resulta extraño que aguante pocos años más en Montevideo y, de esta forma, el 12 de diciembre de 1954 parte en barco hacia París y no resiste la tentación de realizar una pequeña escala en Barcelona para ver a sus hijos.

En París reside en la Cité Universitaire como huésped de la Casa de México y con un único propósito: gestionar el pasaporte y los otros permisos necesarios para regresar a España. Espera larga, pues no llegará a Madrid hasta el 22 de diciembre de

---

[1] Ver para el primer exilio de nuestro autor, el capítulo VI de Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*, Madrid, Turner, 1985, pp. 153-194. También aporta una bibliografía, e incluye una cronología de Bergamín, el número monográfico que le dedicó la revista *Anthropos*, 172 (mayo-junio 1997), pp. 31-39.

[2] La breve vida de la compañía *La Paloma Azul* es descrita por Nigel Dennis en *Don Lindo de Almería*, Valencia, Pre-Textos, 1988, pp. 54-56. También Gonzalo Penalva habla de ella en *Tras las huellas...*, pp. 154-155.

[3] Para la etapa en Uruguay de Bergamín, resulta imprescindible consultar el estudio de Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa*, Montevideo, Cal y Canto, 1995; y que ha sido reeditado recientemente bajo el título, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay (1947-1954)*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (Ensayos / Scriptura, 8), 1999.

1958. Aunque, sin duda, esos años de estancia en Francia le aportaron toda una serie de amistades e influencias que le ayudaron en su segundo exilio, esa nueva marcha obligada de su patria, a causa de la coherencia personal y política que nunca abandonó a Bergamín y que le condujo a firmar su propia condena al destierro. En efecto, en 1963 encabeza la carta de protesta por la represión a mineros de Asturias, aunque ya con anterioridad había tenido problemas con el gobierno del dictador, al seguir escribiendo contra el régimen de Franco en periódicos de América[4].

Bergamín vuelve a Montevideo el 1 de diciembre de 1963, donde permanece hasta el 28 de enero de 1964, de nuevo rumbo a París. Este segundo exilio en Francia fue más duro, si cabe, que todos los anteriores, pues nuestro autor se encuentra solo, pasando penurias económicas, sin papeles que le identifiquen y que contribuyen a hacerle sentirse como un fantasma. Eso sí, contaba con la ayuda de sus amigos en Francia, Malraux, Mitrani, Florence Delay y una larga lista de nombres que todavía guardan en la memoria las anécdotas y palabras de un autor, al que intentan homenajear y difundir mucho más que en su propia país. Pero Bergamín sigue anhelando regresar y lo conseguirá, definitivamente, en abril de 1970. Eso sí, sin renunciar a su libertad y a su decisión de auto-exiliarse en el País Vasco el 9 de septiembre de 1982. Allí, el 28 de agosto de 1983, muere en San Sebastián, sin dejar de escribir hasta el último momento.

Durante sus sucesivos exilios, el teatro constituirá no sólo una parte importante de su producción literaria, sino incluso un asidero vital para un autor cuyas primeras páginas habían sido escritas bajo la forma de actos y escenas. Por esta razón, porque la experiencia vital y la teatral van muy unidas en Bergamín, nos ha parecido interesante resumir brevemente las fases de sus exilios, para tratar a continuación, de forma cronológica, las nueve obras que hemos conservado del largo peregrinaje por tierras extranjeras que emprendió, dramática e involuntariamente, en 1939.

A modo de aclaración queremos reseñar que sólo hemos incluido las obras estrenadas o publicadas durante el exilio y, por ello, no es motivo de nuestro estudio piezas dramáticas como *Tres escenas en ángulo recto*, *Enemigo que huye* y la farsa *Los filólogos*, ya que las tres fueron escritas durante la década de los veinte y reeditadas una vez que Bergamín había regresado definitivamente a España[5]. Estas tres piezas conforman el único teatro "conservado" de nuestro dramaturgo antes del exilio, pues deben darse por perdidas no sólo las numerosas que sufrieron el saqueo de las tropas de Franco a su casa de Madrid[6], sino la primera obra de Bergamín que fue representada. Se trata de *La estrella de Valencia o El triunfo de las germanías*, escrita en colaboración con Manuel Altolaguirre y que se

---

[4] En relación con ambas cuestiones y, en general, con la primera vuelta de Bergamín, puede consultarse el capítulo VII de Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, pp. 195-248.

[5] *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye* son publicadas en Madrid, Nostromo, 1973, bajo el título *La risa en los huesos*, pero la primera edición de cada una de ellas es: Madrid, Biblioteca Índice, 1925 y Madrid, Biblioteca Nueva, 1927, respectivamente. Por su parte, la farsa *Los filólogos*, también del año 1925, se publica por primera vez en Madrid, Turner, 1978 y es reeditada en *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), pp. 43-57.

[6] Como informa Nigel DENNIS en *José Bergamín: A Critical Introduction, 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 130.

estrenó en el Teatro Principal de Valencia, el 29 de enero de 1937[7] y que, a lo mejor – como ocurrió con *Los filólogos* – aparece algún día, tal y como parece esperar Nigel Dennis:

> Bergamín cree recordar que Teodoro Kelyin, profesor de español de la Universidad de Moscú y compañero de Alberti cuando éste estuvo en la Unión Soviética en 1932, se quedó con una copia del texto que utilizaron los actores. Dice también – entre veras y burlas – que si esa copia hubiera sobrevivido a la guerra civil, Kelyin la hubiera depositado en la Biblioteca Nacional de Moscú: una invitación seductora para algún intrépido investigador[8].

No será la única obra "perdida" de José Bergamín, pues en los sucesivos lugares de sus "exilios" sus libros quedarán en todas y cada una de las bibliotecas que no puede ir trasladando consigo; sin olvidarnos de que su proverbial generosidad le impulsaba a regalar cualquier texto propio o ajeno. Sin embargo, y ejerciendo el juicio de valor que se aplica a los clásicos greco-latinos de que lo conservado representa lo cualitativamente mejor, hemos de conformarnos con pensar en que la producción teatral de Bergamín en el exilio configura la más numerosa e importante, y que, justifica, por sí misma, la catalogación de nuestro autor como "hombre de teatro".

Por último, y aunque no incluyamos su estudio y edición crítica, sí nos vamos a referir a los guiones para ballet que se representaron en México, incluso sabiendo que uno de ellos, *Don Lindo de Almería*, fue escrito antes del exilio. El tratamiento y la elección de los temas, así como la misma importancia de que prácticamente suponen los únicos éxitos de Bergamín sobre la escena justificarían sobradamente nuestro criterio.

Empecemos, sin más dilación, el recorrido "peregrino" y teatral de nuestro dramaturgo pos sus sucesivos lugares de exilio. Un viaje arduo, como su propia experiencia vital, pero que nos deja en todo él la huella de un autor original, que sabe repetirse sin cansar y que deja su impronta particular en los temas que elige para su teatro. Realizaremos nuestro camino en orden cronológico, para poder relacionar cada parada de su trayecto con el resto de sus obras no teatrales de este mismo periodo.

---

[7] Ricardo BELLSEVER, *Teatro en la encrucijada: Vida cotidiana en Valencia (1936-1939)*, Valencia, Ayuntament de València, 1987, p. 30. La reseña de Ramón Gaya sobre su estreno aparece en *Hora de España*, 2 (febrero 1937), p. 60. Para el contenido de dicha obra se puede consultar, "Apostillas sobre *El triunfo de las germanías*, de Manuel Altolaguirre y José Bergamín", de Nigel DENNIS, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, III, 1 (otoño 1978), pp. 87-89.

[8] Nigel DENNIS, "Epílogo prologal", en *Prólogos epilogales* de José BERGAMÍN, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 160-161.

2. Cronología de su teatro: relación con el resto de su producción literaria en el exilio.

2.1. Exilio en México (1939-1946). Drama en tres obras: *Tanto tienes cuanto esperas, La hija de Dios y La niña guerrillera;* y en tres ballets: *Don Lindo de Almería, La madrugada del panadero* y *Balcón de España.*

Del exilio mexicano de Bergamín, poseemos tres guiones para ballet y tres piezas de teatro publicadas en una revista y en un libro. Como hemos comentado antes y estudiaremos más extensamente a continuación, su actividad como escritor y editor es incesante nada más poner el pie en tierras mexicanas.

Podemos comprobar, en primer lugar, que en este periodo de su exilio, José Bergamín continúa con la labor de intelectual comprometido con la República que ya había desempeñado durante la guerra. De esta forma, nos lo encontramos íntimamente ligado a otros exiliados, a través de su cargo como uno de los tres presidentes de la Junta de Cultura Española, que se creó en París el 13 de marzo de 1939. La finalidad de dicho organismo era aunar los esfuerzos por conservar las raíces españolas en los diferentes países donde los exiliados españoles fijaran su lugar de estancia, a través – entre otros medios - de la revista *España Peregrina* y la editorial Séneca[9].

Empezamos por ambas actividades pues, en cierta manera, explican la actitud posterior de Bergamín en otros lugares de su éxodo, donde tendrá amigos exiliados pero no asumirá el compromiso de velar por el patrimonio de su país de forma institucional o política. En la revista cuyo título él mismo acuñó, *España Peregrina*, sólo publica ensayos en los cinco primeros números: "Los españoles infra-rojos y ultra-violetas", "Palabras", "La del catorce de abril" y "Versalles 1940"[10]. Teresa Férriz justifica la escasa colaboración de nuestro autor en la revista pos "sus problemas personales con el resto de los miembros de la redacción, especialmente con Juan Larrea. Con este último, ya existía cierta animosidad desde la creación de la Junta en París y el enfrentamiento entre ambos se hizo patente en México"[11]. Podrían darse otras razones, de todas formas, para

---

[9] Sobre la revista *España Peregrina*, ver la tesis de Teresa FÉRRIZ ROURE, *Revistas culturales del exilio español en México: "España Peregrina" y "Romance"*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995, pp. 41-430, cuyos apéndices también incluyen el vaciado de los diez números de que constó la publicación, y, especialmente, las páginas 124-126, donde hace especial referencia a la relación de José Bergamín con dicha revista. Por su parte, Gonzalo SANTONJA, *Al otro lado del mar: Bergamín y la editorial Séneca (México 1939-1949)*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 15-37, estudia la vinculación de la Junta de Cultura con la editorial Séneca.

[10] *España Peregrina*, México, 1 (febreo 1940), pp. 13-14; 2 (marzo 1940), p. 65; 3 (15 abril 1940), pp. 99-101; y 5 (15 junio 1940), pp. 195-196, respectivamente.

[11] Teresa FÉRRIZ ROURE, *Revistas culturales del exilio español en México: "España Peregrina" y "Romance"...*, p. 125. También Gonzalo Santonja alude, aunque no explica las razones de la misma, a la enemistad con Larrea (*Al otro lado del mar: Bergamín y la editorial Séneca (México 1939-1949)...*, p. 185). Sobre esta cuestión también habla el libro de Andrés TRAPIELLO, *Las armas y las letras: Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta (Espejo de España, 166), 1994, pp. 87-88.

explicar esa desvinculación de Bergamín hacia un proyecto que él mismo había iniciado. En primer lugar, su posible afán por "monopolizar" a su gusto y criterio el proyecto, tal y como había ocurrido en *Cruz y Raya* (1933-1936) y como volverá a suceder en los tres números de *El pasajero, peregrino español en América,* donde será la única pluma que participe en la revista. Y, en segundo lugar, no debemos olvidar que, en 1940, recién llegado al exilio con tres hijos y con un trabajo más absorbente en la editorial Séneca, poco tiempo pudo tener Bergamín para integrarse en una revista que, por tantos motivos, no le resultaba del todo grata.

Y si en *España Peregrina* no consiguió Bergamín el prestigio ganado como director de la revista *Cruz y Raya,* tampoco en la editorial Séneca pudo continuar con pleno éxito la labor emprendida con las Ediciones El Árbol de dicha publicación en España. En este sentido, conviene resaltar que aunque Séneca sobrevivió hasta el año 1949, su fin ya se venía fraguando desde mediados de 1943[12]. Eso sí, desde su fundación, en 1940, ofreció obras de autores contemporáneos y clásicos, españoles y extranjeros, continuando la línea iniciada en *Cruz y Raya* de intentar dar a conocer plumas sobradamente conocidas, junto con autores noveles. Por otro lado, y fiel a su origen republicano, la editorial española en México bautizó con un acróstico su intención de seguir luchando por una causa que todavía no daban por perdida, LEAL, formado a partir de las iniciales de sus cuatro colecciones: Laberinto, Estela, Árbol y Lucero. Precisamente, tres de estos cuatro símbolos han constituido referentes muy utilizados por Bergamín.

El laberinto no sólo aparece en el título de alguno de sus libros: *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*[13]; o ensayos: "Laberinto de la novela y monstruo de la novelería"[14]; sino que lo encontramos también en varios de sus poemas[15]. Además, sustenta una de las aseveraciones paradójicas más repetidas por Bergamín: "El que sólo busca la salida no entiende el laberinto y aunque la encuentre saldrá sin haberse enterado; o como si no se hubiese enterado"[16], tal y como constatan algunos de sus estudiosos[17]. Tampoco son despreciables los árboles que pueblan su poesía[18], o las

---

[12] Gonzalo SANTONJA, *Al otro lado del mar...*, p. 242. El catálogo de los setenta y tres títulos que llegaron a publicarse aparece en *op. cit.*, pp. 243-248.

[13] Madrid, Plutarco, 1933.

[14] *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer (Temas de hoy y de siempre, 2), 1973, pp. 77-139.

[15] *Poesía II*, p. 143; o *Poesía IV*, p. 90.

[16] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 92, donde se incluyen otros aforismos sobre el laberinto.

[17] Nigel DENNIS, "Dueño en su laberinto (El ensayista José Bergamín)", *Camp de l'arpa*, Barcelona, 23-24 (agosto-septiembre 1975), pp. 13-19; "Bergamín La salida del laberinto", *El País* (20 febrero 1981), p. 17; José ESTEBAN, "Bergamín ha salido del laberinto", *Diario 16* (9 abril 1981); "Para Alberti, Bergamín fue escritor peregrino y laberinto y amigo", *El País* (29 de agosto de 1983), sección "La cultura", p. 17; Jorge SANZ BARAJAS, "Goethe en Bergamín: resonancias inéditas", *Revista de Occidente*, Madrid, 166 (marzo 1995), p. 90 y 95; y *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)*, Tesis doctoral presentada el 22-12-95, Universidad del País Vasco (Departamento de Derecho Constitucional e Historia de las Ideas Políticas), pp. 40-41 y p. 148.

[18] *Poesía II*, p. 209 - que repite en *Poesía VI*, p. 29 -; *Poesía IV*, p. 132; *Poesía VII*, p. 61, 66 y 90.

ilustraciones y escritos de su "Aviso" o calendario del año 1935 para *Cruz y Raya*[19]. Por otro lado, también hemos visto que ese nombre le sirve para designar la colección editorial que financiaba la revista *Cruz y Raya* aunque, como le gusta recordar a Bergamín:

> No hay, no hubo, no habrá jamás dos árboles iguales. Como no hay, no puede haber iguales, idénticas, dos gotas de agua. Aunque digamos, señalando un parecido exacto entre dos cosas o personas diferentes, "son dos gotas de agua". Alguien cuida de que no lo sean. No hay dos gotas de sangre igual (...) No hay tampoco, ni hubo, ni habrá, ni puede haber dos lágrimas iguales. Alguien cuida de que no las haya[20].

El último símbolo, el lucero, alumbra también – sin detenernos a contemplar las numerosas estrellas que pueblan los universos celestes de Bergamín - algunas páginas de sus ensayos: "La cruzada y el desquite"[21]; "Música y máscara de la sangre"[22]; "La muerte vencida"[23]. Lo mismo ocurre en sus poemas[24], donde alude a ese lucero parpadeante, en contraste con la estática estrella, y como símbolo de la sintonía que guarda con los latidos del corazón humano[25]. Y es que también suele aparecer como lucero de verdades, semejante al que colocó Dios en la frente de Caín, precisamente, para mostrar la sangre que corre en el interior del hombre.

De todo lo escrito hasta ahora, podemos extraer las siguientes conclusiones. En primer lugar, Bergamín intenta continuar con la labor editorial y con la publicación de una revista, tal como había llevado a cabo durante los años de la República[26]. En segundo lugar, su esperanza y espíritu de lucha le mantienen "LEAL" en la confianza de que todavía no había finalizado la guerra civil española, al menos durante los primeros tres años de su exilio, ya que las mismas fuerzas se seguían enfrentando en la II Guerra Mundial. Prueba de ello lo constituyen los nombres de las colecciones así como los títulos que componen la editorial Séneca, aunque muchos de los temas y obras elegidos correspondan a una predilección por parte de nuestro autor que permanece inalterable antes

---

[19] Concretamente, las que acompañan a los textos "De la risa del alba al sol dormido" de *Sermones cuadrogesimales y de la Resurrección*, de Fray Martín Peraza, o "Los árboles parecen que se inclinan", del *Marial* de Fray Cristóbal de Avendaño.

[20] José Bergamín reflexiona de esta forma en "Dialecto melusino", *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 58-62, a partir del proverbio alemán: "Alguien cuida de que los árboles no lleguen al cielo", que Goethe eligió como epígrafe al libro XI de la Tercera parte de *Poesía y Verdad* (*Obras completas, II*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 1713).

[21] En *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, pp. 56-57.

[22] *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, p. 109.

[23] *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, p. 43.

[24] Como en *Poesía III*, p. 93; o en *Poesía IV*, p. 188.

[25] Así lo explica en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*..., p. 55.

[26] A este respecto, es interesante resaltar que Séneca reimprime dos títulos que habían sido editados antes en la revista *Cruz y Raya*, y que no son otros que *La libertad y la gracia en san Agustín*, de P.L. Landsberg (*Cruz y Raya*, Madrid, 14 (mayo 1934), pp. 7-37); y el *Tratado del Purgatorio* de santa Catalina de Génova (*Cruz y Raya*, Madrid, 27 (junio 1935), pp. 105-142). Ambos con traducción del propio Bergamín.

o después del conflicto armado. Por último, podemos resaltar la pasión por los libros, desde su aspecto más material y que conduce a Bergamín a difundir a través de la editorial Séneca la literatura clásica y contemporánea española. Quizá no consiga demasiado "éxito" popular – si por éxito se entiende únicamente el de ventas -, pero sí prestará una atención y especial cuidado por dignificar cada libro que publica, que es similar al uso de otras fuentes literarias en sus ensayos o piezas teatrales, como veremos a continuación.

Pero no sólo la labor editorial centra el interés de José Bergamín en estos primeros años de exilio. Son numerosos los artículos que publica en revistas, sus ensayos en libros y, desde luego, su teatro. Tras una breve enumeración de su obra literaria, nos centraremos en aquellas obras que más relevancia poseen para el estudio de su teatro en México.

La primera aparición de nuestro autor en la escena cultural mexicana[27] corresponde a una conferencia, en julio de 1939, sobre "España en la tierra. La muerte en el alba de Federico García Lorca. El mediodía mortal de Antonio Machado". Y también en 1939 empiezan sus primeras colaboraciones en revistas mexicanas o creadas por los exiliados españoles en dicho país. La pluma de Bergamín nos sorprende desde las páginas de *Taller,* con dos artículos fechados en noviembre de 1939 y enero-febrero de 1940; en las siete colaboraciones ya citadas en *España Peregrina*, que aparecen a partir de 1940*;* también escribe tres artículos para *Romance*, un manifiesto en *Boletín al Servicio de la Emigración Española* y dos para *España Popular*, bastantes distanciados, pues corresponden a marzo de 1940 el primero y a junio de 1944 el segundo. Sobre Machado y Unamuno escribe en dos publicaciones mexicanas, *Educación* y *Luminar*; y alterna sus opiniones sobre la cultura y política españolas o mexicanas en la decena de colaboraciones que aparecen en *Hoy*, entre diciembre de 1940 y noviembre de 1942. En 1943 apenas si escribe siete artículos, que podemos encontrar en *Seminario de Cultura Mexicana*, *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*. En estas dos últimas revistas prosigue su participación hasta 1946, aunque sea más numerosas su presencia en *El Hijo Pródigo,* con nueve artículos y la aparición de su primera obra teatral en el exilio: *Tanto tienes cuanto esperas,* frente a los cuatro que se publican en *Letras de México.* Su vinculación con los exiliados españoles continuará hasta su marcha de México, pues su firma aparece en *Aragón*, *Mañana*, *Ruedo Ibérico*, *Los cuatro gatos* y *Las Españas*, aunque estas últimas colaboraciones sumen juntas un total de siete, a las que habría que añadir tres artículos más que aparecieron en *Las España* y en *España y la Paz*, cuando nuestro autor ya había salido de México, en octubre de 1946, marzo de 1947 y agosto de 1951. Todo ello nos indica que Bergamín no pierde su contacto con México, que incluso será vital para él, ya que durante su segundo exilio, el que le devolvió a Francia tras su regreso, colaborará en el periódico *El Heraldo*, entre 1965 y 1968, para hablar "Sobre todo y nada".

Sin embargo, es interesante para nuestro estudio comprobar que el interés de Bergamín en todos estos artículos se centra en tres aspectos: la situación política en España y en Europa; la crítica literaria y el afán por involucrarse en la sociedad mexicana, aunque

[27] Estos datos bibliográficos y los que vienen a continuación los recoge Gonzalo Penalva, en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín,* Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997, pp. 367-402.

siempre con la idea de regresar[28]. Cuantitativamente esta última es su preocupación menor, como muy bien refleja el hecho de que de los quince prólogos que escribe en México sólo uno se centre en un artista mexicano, José Rodríguez Lozano, mientras cuatro de ellos ocupan su pluma e interés en la figura de Unamuno.

Además, de los tres aspectos reseñados, sólo los dos primeros aparecen en los cinco libros de ensayos y en las seis piezas de teatro que publica nuestro autor en el país centroamericano. En efecto, Bergamín edita en Séneca cuatro libros suyos: *Disparadero español: El alma en un hilo* (1940); *Detrás de la Cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España* (1941); *El pozo de la angustia. Burla y pasión del hombre invisible* (1941); y las tres entregas de su personalísima revista *El pasajero. Peregrino español en América* (1943), que surge como contrarréplica – y, en cierta medida "contratítulo" - de *España Peregrina.* Además, Editora Central publica *La voz apagada* (1945). Nos parece conveniente reseñar a continuación el contenido y la procedencia de los ensayos que integran cada unos de estos cinco libros.

Disparadero español: El alma en un hilo es la tercera y última entrega de la serie iniciada en *Cruz y Raya* y, por tanto, resulta una muestra más de la continuidad en México de la labor iniciada durante la República en España por parte de Bergamín, quien había planeado una tetralogía formada por los tres títulos indicados y un cuarto, *El Mundo por montera*, que no llegó a ver realizado. Los ensayos de *El alma en un hilo* se dividen en tres grandes apartados, "Disparate de Disparates", con dos títulos de crítica literaria sobre literatura española; "Las cosas que pasan", con dos ensayos de carácter más filosófico; y "Laberinto de la novela y monstruo de la novelería", donde se incluyen una veintena de artículos de reflexión sobre el quehacer literario. Esta última sección ya había aparecido en dos números de la revista *Cruz y Raya*[29], y tampoco resultaban inéditos los que integran el primer apartado, "El disparate en la literatura española" y "Calderón y cierra España: contra Aventura, Ventura", pues el primero había sido publicado con anterioridad en el periódico *La Nación* de Buenos Aires[30] y el segundo en el diario madrileño *El Sol*[31]. También en este periódico había editado uno de los dos artículos que integran "Las cosas que pasan", "Reflexiones sobre la independencia de la tortuga"[32], mientras que el otro, "Rousseau, paseante en sueños", aparece publicado en plena guerra civil en Valencia [33].

El hecho de que Bergamín "aproveche" artículos ya publicados antes no resulta una práctica exclusiva a este volumen, pues idéntica utilización nos encontramos en su segundo libro, *Detrás de la cruz: Iglesia y política*. En esta ocasión, de las seis partes

---

[28] Sobre ese "desencuentro" de Bergamín con México, habla Nigel DENNIS en "José Bergamín frente a México y los mexicanos (1939-1945)", en AA.VV., *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre e 1995)*, Santa Cugat del Vallès, GEXEL-Associació d'Idees, 1998, pp. 229-235.

[29] "Laberinto de la novela y monstruo de la novelería (I)", *Cruz y raya*, Madrid, 33 (diciembre 1935), pp. 7-42; y "Laberinto de la novela y monstruo de la novelería (II)", *Cruz y raya*, Madrid, 34 (enero 1936), pp. 7-61.

[30] En tres números correspondientes al 28 de junio, 19 de julio y 9 de agosto de 1939.

[31] También en varias entregas: 12, 19 y 26 de abril de 1936.

[32] *El Sol*, Madrid, (14 junio 1936), p. s/n.

[33] *Madrid. Cuadernos de la Casa de Cultura*, Valencia, 2 (mayo 1937), pp. 135-139.

que integran el volumen sólo tres reeditan textos anteriores[34]. Conviene remarcar que todos los ensayos– como el mismo subtítulo indica - giran sobre las relaciones entre la Iglesia y el Estado, tema sobre el que versará, precisamente, su "misterio" teatral *Tanto tienes cuanto esperas*. Resulta, además, importante comprobar cómo nuestro autor asume en 1941 posturas que venía defendiendo desde 1934 y que no alterará su experiencia de la guerra. Quisiéramos transcribir aquí dos de sus posiciones que, con ciertos matices posteriores, aparecen también no sólo en la pieza teatral citada, sino también en *La hija de Dios* y en *La niña guerrillera*:

> Una Iglesia muerta se **corrompe** materialmente de **clericalismo**. Pero entiéndase bien: siempre que me refiero a una Iglesia muerta y corrompida, o perseguida, me refiero exclusivamente a aquella parte de la Iglesia en el tiempo (...) susceptible de pecar mortalmente, de corromperse moralmente, o de ser vivamente perseguida. A la Iglesia "cuerpo de pecado". En modo alguno me refiero nunca a la total Iglesia cristiana, visible e invisible, en la plenitud de los tiempos; al cuerpo místico y divino de la Iglesia de Cristo, al orden de la caridad sobrenatural, (...) **al pueblo eterno de los fieles**: a la perdurable, permanente, revolucionaria y popular, espiritual, comunión eterna de los santos. A la revelación de Cristo[35].

Esta defensa del catolicismo por parte de Bergamín le lleva a criticar también aquellas posiciones de la Iglesia que se alejan del mensaje de Cristo por dejarse influir por una visión meramente terrenal y política de la religión. Esta cuestión despertará siempre el interés de Bergamín, como observamos en *Tanto tienes cuanto esperas*, donde constituye el tema principal, pero también surge de forma marginal en *La niña guerrillera*, con la posición enfrentada de los dos sacerdotes que intervienen en ella. Incluso quería volver a tocar este tema en una obra teatral hoy en día perdida e ideada con posterioridad, *El zángano que se creyó reina-abeja*, donde la trama vuelve a suscitarse a partir del Concilio Vaticano II, así como de las ideas desarrolladas en el primer epílogo de *Tanto tienes.*

Otra cuestión importante tratada en este libro y que aparece en su obra teatral lo constituye el dilema moral que le plantea al cristiano la guerra. Dilema que vemos contestado en *La hija de Dios* y *La niña guerrillera*. Pero, a este respecto, la postura de Bergamín no es la misma siempre, y oscila entre la idea de que:

---

[34] Se trata de la última sección, "Cristales del tiempo", que reúne seis artículos que habían aparecido antes en la revista *Cruz y Raya*: "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste", 12 (marzo 1934), pp. 144-147; "Sí o no, como Cristo nos enseña", 14 (mayo 1934), pp. 93-101; "Dar que decir al demonio", 25 (abril 1935), pp. 124-135; "La callada de Dios", 29 (agosto 1935), pp. 77-84; "Paz con paz, guerra con guerra", 33 (diciembre 1935), pp. 105-112; y "Cuatro paredes chamuscadas", 39 (junio 1936), pp. 95-99. Así como del segundo apartado del volumen general, "Por nada del mundo", que es un artículo que ya publicó antes en la revista católica francesa, *Esprit*, París,5 (abril 1937), pp. 92-108; y la tercera sección, "Las pequeñeces del demonio", que pertenece a su época mexicana, pues aparece en *Taller*, México, 6 (noviembre 1939), pp. 5-18.

[35] José BERGAMÍN, "Por nada del mundo (anarquismo y catolicismo)", en *Detrás de la cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca (Lucero), 1941, pp. 59-90. El fragmento corresponde a las páginas 78 y 79.

Nunca se juntaron los apóstoles y los que creyeron a los apóstoles para acometer, sino para padecer y sufrir; sus armas no fueron de hierro, sino paciencia jamás oída. Estas palabras tan sencillas y claras del maestro fray Luis de León tienen hoy para nosotros hoy sobre su sencillez poética su claridad profética[36];

y la constatación manifestada en otras ocasiones de que, aún a su pesar, el cristiano debe tomar partido en uno de los bandos en conflicto:

No son mártires de la de Cristo porque mueran *en medio de la calle* por cualquier tropezón de su bicicleta: ni aunque se tropiecen con la puñalada o con el tiro. La acción cristiana, católica, no existe, no puede existir, por definición, fuera del exiguo, y enorme, recinto de la caridad[37].

Como sucede en *La hija de Dios*, o igual que le ocurre a la Niña o al Cura en *La niña guerrillera*, para Bergamín, el cristiano debe luchar por la paz, ser mártir de ella, y odiar la guerra, provocada por el odio y la desesperación. Sin embargo, si ésta estalla, no le queda más remedio que luchar – como él mismo hizo – incluso con las armas para defender las ideas y la caridad. Y es que "la religión no es opio. No puede ser adormidera. La religión cristiana, católica, es todo lo contrario. *Despertador cristiano*, se dijo en tiempos"[38].

Si en las dos obras anteriores José Bergamín trataba cuestiones relacionadas con la literatura y con la religión, será la filosofía – y más concretamente, el existencialismo – la protagonista de *El pozo de la angustia. Burla y pasión del hombre invisible* (1941). En su tercer libro en el exilio publica seis ensayos, relacionados entre sí y que desarrollan el mismo razonamiento: "Música y máscara de la sangre", "Noche y prodigio de los tiempos", "La peripecia del autómata", "El pozo de la angustia", "Sancho Panza en el purgatorio" y "Como sobre ascuas". Al final del libro, además, Bergamín nos indica las líneas filosóficas en las que se inscribe su pensamiento, tal y como señala en su dedicatoria: "a mis fieles amigos: el Padre Bruck, Landsberg, Raïssa y Jacques Maritain, Lourié, Bernanos (con el recuerdo de los suyos) y Pierre Emmanuel; amigos verdaderos que, entre los más cercanos en mi pensamiento, convivieron y compartieron conmigo y con los míos la agonía popular de España"[39]. También señala, a continuación, que recoge ensayos inéditos, pues "escribí estas páginas, casi enteramente, en esta extraña, bella y desbaratada ciudad de México"[40] y que terminó de elaborar el citado volumen en abril de 1941.

---

[36] José BERGAMÍN, "La cruzada y el desquite", en *op.cit.*, pp. 11-57. Transcribimos concretamente un párrafo de la página 11.

[37] José BERGAMÍN, "Sí o no, como Cristo nos enseña", en *op. cit.*, pp. 167-180. Reproducimos un fragmento de la página 178.

[38] José BERGAMÍN, "Cuatro paredes chamuscadas", en *op. cit.*, p. 217.

[39] Dedicatoria que aparece al principio de "Post Scriptum", en *El pozo de la angustia*, México, Séneca (Lucero), 1941, pp. 193-196. Además cada uno de los seis capítulos está dedicado concretamente a cada uno de ellos.

[40] *ibidem.*

La visión del hombre que nos muestra en estos ensayos surge a partir de la constatación del pozo angustioso en que está sumido el ser humano tras el Renacimiento:

> Aquel rompimiento o separación de las creencias racionales o enajenadas, que nos señala la culminación de su crisis en el Renacimiento, viene a desembocar, por el Romanticismo, como a un callejón sin salida, a este nuestro actual y dramático gozo en el pozo de la angustia.
>
> La peripecia del autómata, [esta burla y pasión racional del pensar cristiano en el mundo y ante el trasmundo sobrenatural de lo divino por el hombre invisible], (Bruno, Descartes, Pascal, Leibnitz) acaba en el pozo de la angustia (Kierkegaard, Nietzsche, Unamuno, Heidegger). Los pensadores existenciales y angustiados del cristianismo siguen tradicionalmente acostumbrados (...) a decirle al mundo, irónica, paradójicamente, de ese modo, su verdad desde el fondo del pozo[41].

Pero, realmente, Bergamín viaja adelante y atrás de las doctrinas filosóficas y de los escritos literarios para sostener sus particulares puntos de vista sobre el silencio que espantaba a Pascal, la sangre, la muerte, el tiempo, el hombre cristiano, lo trágico, la cuestión del ser, la esperanza, el mundo como máscara o sombra vana, el infierno y el paraíso, estar vacío de Dios, la angustia, la culpa y la soledad. Temas todos ellos que aparecen también en *Tanto tienes*, pero sobre todo, en obras teatrales posteriores, como *Medea, la encantadora*, *¿A dónde iré que no tiemble?*, *La sangre de Antígona* o *La cama, tumba del sueño*. Sin embargo, no se puede despreciar – ni mucho menos – el cúmulo de ideas bergaminianas que aparecen en este libro, pues resultan una buena plataforma para adentrarse en la manera de pensar de nuestro autor.

Por último, en las tres entregas de su personalísima revista *El pasajero. Peregrino español en América* (1943), de nuevo nos encontramos con un Bergamín que no se repite, ya que todas las páginas que incluyen son inéditas[42]; y que habla de lo divino y de lo humano con su peculiar visión de las cosas. Las tres entregas – que corresponden a la primavera, verano y otoño de 1943 – poseen siete secciones fijas: "Figuraciones pasajeras", "Derrotero paradójico", "Los pasos contados", "Disparadero español", "Las pisadas de los días: Cristal del tiempo", "Estafeta transparente" y "Las cosas que pasan". Como comprobaremos más adelante, muchas de sus páginas aclaran, justifican o se relacionan con las tres piezas teatrales de esta época. También nos muestran las ideas sobre el teatro que tenía nuestro autor, así como su vena poética que, salvo los poemas que se incluyen en sus obras dramáticas, no vuelve a aparecer editado hasta 1962 con *Rimas y sonetos rezagados.* Por último, nos encontramos con el que podría considerarse como su único intento de novela pues, dentro de "Las cosas que pasan", va publicando cinco capítulos de *El tostadero de Patricio (Humorada política y humareda poética, o al revés,*

---

[41] José BERGAMÍN, "Noche y prodigio de los tiempos", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, p. 138.

[42] Precisamente, ocurrirá lo contrario, pues dos de los títulos que integran la revista volverán a ser publicados en *Sábado Gráfico*: "Burladera de pensamientos", 898 (17 agosto 1974), p. 27; y "El rabo ardiendo", 899 (24 agosto 1974), p. 25. Una excepción son los tres sonetos que incluye en el número de otoño y que había publicado antes en la revista *Hora de España*, XX (agosto 1938).

de un extravagante y fantasmagórico español, filósofo piropatético). Texto que, por lo demás, contiene ciertos toques y referencias autobiográficas.

El cuarto libro de ensayos, y último, que se publica en México lleva por título *La voz apagada*[43]. Tal y como indica al principio el autor: "los ensayos reunidos en este libro fueron hablados o leídos en diversas ocasiones y tiempos", aunque de uno de ellos, "Galdós, todo y nada de la novela" (1943), no hemos encontrado dónde apareció por primera vez. De todos ellos nos aporta la fecha de escritura que va, desde 1927-1933 para "El pensamiento hermético de las artes", hasta 1945 para "Dante, Dantesco". Las cuestiones literarias imperan sobre las filosóficas, pues de los diez artículos que incluye el volumen sólo tres no son estrictamente de crítica literaria: "El pensamiento hermético de las artes", "La decadencia del analfabetismo" y "La importancia del demonio". Sin embargo, incluso estos tres últimos recogen cuestiones recurrentes en la obra de Bergamín: la literatura como pensamiento - pero pensamiento popular, vivo, "analfabeto" -, y poblada de personajes "endemoniados", que regresan del infierno para contárnoslo. Lo cierto es que en la obra de nuestro autor – tal y como comprobaremos concretamente en su teatro – se mezclan las cuestiones filosóficas, culturales, religiosas y literarias. Por otro lado, resulta interesante constatar cómo guarda el autor noticia exacta de la cronología de sus escritos, a la vez que reconoce implícitamente lo inalterable que se mantiene, incluso con el transcurso de los años, su propio "pensamiento" de las artes. Y es que Bergamín siempre se ofrece de la misma forma y no retoca o modifica ni una sola línea de las que ya había dejado escritas.

Pero el interés por la crítica literaria no se reduce a sus libros de ensayos ni a los diversos artículos escritos en diarios mexicanos. En esta línea de interpretación y estudio de diferentes autores se inscriben los prólogos que, voluntaria u obligatoriamente, publica en estos años. Hemos contabilizado quince prólogos, introducciones o notas preliminares, de los cuales once aparecen en las publicaciones de la editorial Séneca. Por esta razón, no es extraño que sean autores españoles los más estudiados: Unamuno[44], Antonio Machado, su suegro Carlos Arniches o Francisco Martínez Allende; así como los compañeros generacionales de Bergamín: Luis Cernuda o Federico García Lorca. Menos páginas dedica a autores de siglos anteriores, como Aldana o Santa Catalina de Génova, cuyo *Tratado del purgatorio* ya había publicado y prologado en *Cruz y Raya*[45]. Por último, se atreve a introducir cuestiones tan dispares como las enfermedades venéreas que trata el libro de Julio Bejarano; la alta diplomacia de la mano de E. Dzelépy o la pintura del mexicano José Rodríguez Lozano[46].

---

[43] México D.F., Editora Central, 1945; reeditado después en La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1964.

[44] La admiración de Bergamín hacia Unamuno es constante en toda su obra, aunque aquí no tengamos espacio para comentar los diversos artículos que le dedicó o las numerosas ocasiones en que alude al escritor vasco o a sus escritos. Valga sólo como muestra que de los quince prólogos aludidos, cuatro sirven para introducir otras tantas obras de Don Miguel. Remitimos también, para los años anteriores a la guerra civil, al libro de Nigel DENNIS, *El epistolario: José Bergamín. Miguel de Unamuno (1923-1935),* Valencia, Pre-Textos, 1993.

[45] *Cruz y Raya*, Madrid, 27 (junio1935), pp. 105-142.

[46] Las páginas que prologó corresponden, respectivamente a los siguientes títulos: *Enfermedades venéreas (Ensayo de divulgación),* México, Séneca (Estela), 1940; *Espejo*

Al margen de que, como responsable principal de la editorial Séneca, Bergamín se viera obligado a prologar varios de los libros que ésta lanzaba al mercado – de ahí, sin duda que sea ésta la etapa en que más libros introduzca -, no por ello se puede menospreciar esta tarea dentro de la producción total de nuestro autor, pues nuestro escritor deja su huella y sus inquietudes en cualquier página que escribe. Siempre sabrá llevar el tema al terreno que más le interesa y algunos de sus prólogos sirven perfectamente para mostrar el estilo en prosa de nuestro autor, pero también las cuestiones que más le inquietan[47].

Respecto a los prólogos que escribió durante su etapa mexicana, cabe destacar los dos que ilustran la edición de *Poeta en Nueva York*[48] de Federico García Lorca y los cuatro sobre Unamuno que introducen – en orden cronológico de publicación – *El Cristo lunar* (1940), *La ciudad de Henoc* (1941), *Cuenca Ibérica* (1943) y *La enormidad de España* (1945). Los reseñamos porque, en nuestra opinión, reflejan muy bien la postura de Bergamín respecto a la literatura española que debía escribirse en ese momento así como el compromiso político-espiritual que el escritor debe asumir por el simple hecho de serlo. Ambos elementos cobran importancia, además, en su obra dramática, como comprobaremos a continuación. Y es que para nuestro autor se debía continuar en el exilio la tarea iniciada en la República e interrumpida trágicamente por la guerra civil. De ahí su afán por recuperar la última obra poética de su amigo Federico, que le lleva a prologarla dos veces y asumir los malentendidos que la pérdida del manuscrito original ha suscitado[49]. También los tres últimos libros de Unamuno, cuya introducción realiza, recogen todos los artículos que aparecieron en *El Sol* y *Ahora* entre 1932 y 1933, sin selección o censura previa, porque Bergamín, ya en los años cuarenta, quería comprender el desdoblamiento dramático, ese tener que tomar "partido" en uno u otro bando de la guerra civil. Acepta a Unamuno con todas sus contradicciones, en todos sus textos, sin querer aproximarlo, por interés o conveniencia política, al ascua del pensamiento de nuestro autor o al de los españoles exiliados. Bergamín no acepta la censura, sea del signo que sea, y sí el pensamiento vivo, contradictorio y lleno de matices.

---

de alevosías. Inglaterra en España, México, Séneca (Lucero), 1940; y *José Rodríguez Lozano*, México, UNAM, 1942.

[47] Ejemplos de estos prólogos, interesantes desde el punto de vista de estudio de la propia obra bergaminina, son citados en la edición de las obras teatrales del presente trabajo. Destacamos el que incluyó en *Ondina* del barón de LA MOTTE FOUQUÉ, Madrid, Nostromo, 1974, p. 9-12, por presentar ideas reveladoras de la concepción sobre la feminidad del propio Bergamín. Ya Nigel Dennis nos advirtió sobre la importancia destacada de los prólogos bergaminianos cuando realizó la antología de *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985.

[48] En la edición de New York, Norton, 1940, pp. 9-15; y en la de México, Séneca (Laberinto), 1940, pp. 9-21.

[49] Para un "estado de la cuestión actual" sobre la edición, pérdida y contenido del manuscrito autógrafo que Lorca depositó en casa de Bergamín días antes de ser asesinado, se puede consultar a conferencia leída por Nigel Dennis en la Cátedra Menéndez Pelayo el 5 de abril de 2000 y recientemente publicada: Nigel DENNIS, *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de "Poeta en Nueva York"*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

Precisamente, esta idea de respeto a cuanto un autor escribe se justifica por la intención última del "santo oficio", el compromiso al que antes aludíamos que debe reinar, según nuestro dramaturgo, en todo el quehacer de quien se considere escritor. Esta dimensión que hemos denominado como político–espiritual, puede adjetivarse, en el caso de Bergamín, de otras mil formas ya que enlaza prácticamente todas las facetas anímicas del hombre en el mundo que le rodea. Con su siempre original precisión de términos, el autor madrileño sintetizó todo acto poético en cinco factores: MAGIA, METAFÍSICA, MISTERIO, MORAL y MUERTE[50] y todas estas dimensiones son las que advierte en la manera de escribir de Unamuno y las que él propugna en sus propios escritos, tal y como tendremos ocasión de comprobar en el caso concreto de su teatro en el exilio mexicano.

Seis piezas escénicas son las que conservamos de la etapa en México de nuestro autor desterrado. Las tres primeras son guiones para ballet: *Don Lindo de Almería*, "escenas de costumbres andaluzas", escrita en 1926 pero estrenada en México en 1940[51]; *La madrugada del panadero*, "escenas burlescas", el 10 de septiembre de 1940; y *Balcón de España o Enterrar y callar y Lluvia de toros*, "escenas de caprichos, desastre y disparate, trazadas por José Bergamín siguiendo las figuraciones de Goya", que estrenó el 20 de octubre de 1940. El éxito del primer ballet bergamasco[52], durante su estreno en el Teatro Fábregas de la capital mexicana, realizado por el "Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas", lleva a los artífices del proyecto a crear su propia compañía. De esta forma nace "La Paloma Azul", en cuya gestación participaron, además de nuestro dramaturgo, el músico Rodolfo Halffter, la bailarina Ana Sokoloff y los pintores Manuel Rodríguez Lozano y Antonio Ruiz. Juntos vuelven a representar, en esta ocasión en el Palacio de Bellas Artes, el "ballet-mojiganga" de Bergamín, así como las otras dos piezas.

Sabemos, además, que *Don Lindo de Almería* fue definida por el propio autor como "cromoterapia costumbrista", "sainete andaluz mudo" o "escenas de costumbres andaluzas"[53]. La escribió en 1926, con la idea de que Manuel de Falla le pusiera la música. Por su parte, *La madrugada del panadero* puede considerarse como "un entretenido complemento burlesco de *Don Lindo*, y permanece fiel al espíritu burlón de su creador. No me parece arriesgado sugerir que el argumento es animado por un espíritu semejante al de la *Molinera*, que inspiró tanto a Alarcón para su famosa novela como a Falla para *El sombrero de tres picos*"[54]. Para terminar, *Lluvia de toro* resulta también una "*mogiganga*, curioso *collage* tanto en el sentido argumental como musical. Como se da a entender en el título de la obra, [el completo sería *Balcón de España* o *Enterrar y callar* y

---

[50] José BERGAMÍN, "En la muerte de Paul Éluard", *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados*, Barcelona, Planeta, (Ensayo 4), 1979, pp. 183-187. En *Beltenebros* sustituye el MISTERIO y la MUERTE por la MÍSTICA y la MÚSICA (Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969, p. 20).

[51] Sobre las vicisitudes de esta obra, ver el prólogo de Nigel DENNIS a José BERGAMÍN, *Don Lindo de Almería*, Valencia, Pre-Textos, 1988, pp. 13-63. También en dicha edición aparecen los argumentos de los tres ballets, que el mismo Bergamín redactó para los programas que acompañaron su representación (pp. 93-98).

[52] De ese éxito se hace eco la reseña crítica que apareció en *Romance*, México, 1 (1 febrero 1940), p. 5.

[53] Calificativos todos ellos que se recogen en José BERGAMÍN, *Don Lindo de Almería...*, p. 18, 19 y 93.

[54] Nigel DENNIS, "Prólogo" a *Don Lindo de Almería* ..., p. 54.

Lluvia de toros, "escenas de caprichos, desastre y disparate, trazadas por José Bergamín siguiendo las figuraciones de Goya"], Bergamín se inspiró en una selección de grabados de Goya, especialmente los que representan escenas taurinas. Con su agilidad e ingenio habituales, consiguió agrupar los temas y personajes evocados dentro de un fluido pero coherente marco conceptual, uniéndolos con un fino hilo argumental"[55].

Hemos querido reseñar aquí esta breve incursión en el ballet de Bergamín porque supuso para nuestro autor una ocasión única de representar sus obras sobre el escenario. Una oportunidad que sólo dispuso en contadas ocasiones, pues antes de su exilio sólo una de sus piezas, *El triunfo de las germanías* subió a escena. Supone este hecho uno de los "dramas" de nuestro autor, pues ya en 1927 tenía escritas ocho obras teatrales[56], que han corrido suertes diferentes. *Farsa de los filólogos* y *Don Lindo de Almería* han mantenido su título y contenido, aunque, al haberse dado por perdido el texto durante la guerra, la primera, de 1925, no se publica hasta 1978, y la segunda, pese a ser incluso estrenada en México en 1940, no se edita hasta 1988[57]. Por su parte, *Coloquio espiritual del pelotari con sus demonios* conserva su título, pero como una de las partes que constituye *Enemigo que huye*[58] y Dennis Nigel sostiene que *El clave mal temperado* fue el título provisional para *Enemigo que huye*[59], mientras que otra de las obras citadas, *El hombre, la sombra y el fantasma* podría corresponder a otras dos partes del citado libro y que, en la edición de 1927, llevan por título "Variación y fuga de una sombra" y "Variación y fuga de un fantasma".

Peor suerte debieron correr los otros tres textos citados: *Comedia de las musarañas*, *El príncipe inconstante* y *La zarza ardiendo*. Sólo tenemos alguna referencia de la segunda, *El rey, la Iglesia y el diablo* o *El príncipe inconstante*. En una entrevista con Carlos Gurméndez, Bergamín explica que, a instancias de Gregorio Martínez Sierra, escribió esta obra "expresamente para Catalina [Bárcena], que deseaba representar un personaje masculino sin perder su feminidad, algo así como Sara Bernard haciendo el Hamlet. Y creí encontrar ese personaje en un don Carlos que la actriz encarnaría a la vez que doña Isabel. (...) Sucedió que apenas empecé a leer las primeras páginas de mi disparatada y expresionista farsa teatral, Martínez Sierra me interrumpió, diciéndome: *Me interesa muchísimo y seguiré escuchándole con entusiasmo, pero debo advertirle honradamente que su obra no la representaré jamás. Pero no porque no me guste, sino porque no tendríamos dinero bastante para mantenerla en cartel una semana*. En consecuencia, tuve que escribir otra y otra obra y, a todas, las cupo la misma suerte. Creo recordar sus títulos y argumentos" [60].

Pero sólo cita una obra más, *Las manos blancas*, que "era un Tristán e Isolda", cuyo argumento nos resume, irónicamente: "Tristán padecía una diplopia visual que, antes de ser operado, le hacía ver dos Isoldas. Luego, al ser operado y quitarle la

---

[55] *op. cit.* pp. 54-55.
[56] Nigel DENNIS, *José Bergamín: A Critical Introduction, 1920-1936...*, p. 111.
[57] *Los filólogos*, Madrid, Turner, 1978; y *Don Lindo de Almería*, Valencia, Pre-Textos, 1988.
[58] José BERGAMÍN, *Enemigo que huye*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.
[59] Nigel DENNIS, *José Bergamín: A Critical Introduction...*, p. 215, nota 2.
[60] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro", *El País*, (26 enero 1980), suplemento de Artes, p. 5.

venda de los ojos, ve una Isolda a la que no reconoce como la suya, y le dice: *Tú eres la otra*"[61].

No es ésta la única obra que es mencionada por Bergamín en alguno de sus escritos. Según Nigel Dennis, el autor alude al *Auto de Mari-Chiva*, "in a letter published in *Verso y Prosa* : "He dado a Esplá un proyecto de "Auto" que llamo "de la Mari-Chiva" y que llevará ilustraciones suyas y alguna cancioncilla de Alberti"[62]. Para Penalva, no obstante, "el proyecto quedó inconcluso"[63]. Por su parte, en la citada entrevista con Carlos Gurméndez, nos dice Bergamín:

> Me pidió Azorín, muy querido maestro y amigo, una obra en un acto, para la compañía que iba a fundar con la actriz Úrsula Criado, donde sólo se representaría teatro surrealista, lo que entendía Azorín por surrealismo y con el suyo, el de Azorín, el de Ramón Gómez de la Serna. Le ofrecí una obra mía que podría interesarle, *Ramón Ramírez o la reputación*. Silla a silla, frente a frente, los dos solos en mi casa, se la leí. Al empezar a oírla miró el reloj. Duró la lectura una hora. Volvió a sacar el reloj y me dijo: *Me sirve* y no dijo nada más. Pero fracasó su proyecto y no se pudo representar. Creo recordar que esta pieza se la ofrecí, más adelante, a don Fernando Díaz de Mendoza, cuando éste se había retirado de las tablas y, precisamente por eso, para tranquilizarle, le dije: *El protagonista principal no sale nunca a escena*. Don Fernando aceptó de inmediato. Sucedía esto en el momento de los ensayos de la obra del inolvidable Ignacio Sánchez Mejía, *Sinrazón*, título que sospecho que yo le di[64] .

Nos interesa resaltar que, al igual que ocurrió con *El príncipe inconstante*, *Ramón Ramírez* tampoco llegó a estrenarse. Dejando al margen la originalidad de planteamientos de ambas obras, de las que sólo tenemos datos a partir del testimonio directo del autor, resulta indudable que José Bergamín pensaba sus piezas para ser representadas y no para ser leídas. Recalcar esta finalidad es importante, pues nos ayudará a entender mejor toda su concepción sobre el teatro, teatro concebido para la escena, para un actor o actriz determinados o para un público, español o sudamericano, pero popular, por muy difíciles, filosóficos y conceptuales que parezcan los temas tratados en el escenario.

El último texto teatral anterior a la guerra civil del que tenemos alguna referencia es *Electra electrocutada*. "Se ha hecho alusión ya al *Auto de la Mari Chiva*, en 1927, que consistía, al parecer, en un argumento de Bergamín, canciones de Alberti y música de Oscar Esplá. El mismo equipo de colaboradores, a quienes se une el joven pintor Benjamín Palencia, se junta en 1928-1929 para lanzar otro proyecto, igualmente fascinante

---

[61] *ibidem.*
[62] Nigel DENNIS, *José Bergamín*..., p. 215.
[63] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*..., p. 253.
[64] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín"..., p. 5. La obra de Ignacio Sánchez Mejías se estrenó el 24 de marzo de 1928 en el Teatro Calderón de Madrid por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. La información está tomada del "Prólogo" de Antonio GALLEGO MORELL, a Ignacio SÁNCHEZ MEJÍAS, *Teatro*, Madrid, Ediciones del Centro, 1976, p. 3.

aunque nunca llevado a cabo. Se trata de una obra - perdida desgraciadamente - que llevaba el memorable título bergaminiano de *Electra electrocutada* y que el mismo Alberti menciona como *obra en preparación* en una nota autobiográfica de enero de 1929"[65]. Querían que la obra se estrenase con motivo de la Exposición de 1929 que se celebró en Barcelona. Y "aunque el proyecto quedó sin realizar y el texto que redactó Bergamín se ha perdido, al parecer, para siempre, resulta que de las ideas que iba explorando Alberti para la obra nació su famoso auto *El hombre deshabitado*"[66].

Hasta 1937, con *El triunfo de las Germanías*, no pisará una obra de Bergamín los escenarios. Escrita en colaboración con Manuel Altolaguirre, la obra se estrenó en el Teatro Principal de Valencia, el 29 de enero de 1937[67]. El repertorio estaba formado por Irene Barroso, Milagros Leal, Soler Marí, Francisco López Silva, Matilde Rodríguez, García Álvarez y Pablo Muñiz. Al parecer, sólo hubo esa representación, aunque, dos días más tarde, el 1 de febrero, en el mismo teatro, se representaran fragmentos de la obra dentro de un Festival Benéfico a favor del "Konsomol". Ramón Gaya, dio noticia del estreno en *Hora de España*, con las siguientes palabras:

> Aunque es, como señaló Altolaguirre en las palabras finales que pronunció, una obra de circunstancias, se advierte en ella la estirpe literaria de los autores: graciosa versificación de línea romántica en que se transparenta la voz de Altolaguirre, y perfiladas sentencias y simetrías de concepto en que se hace presente el castizo ingenio de Bergamín, pero se echan de menos en ella unidad en la concepción y relieve dramático, virtudes entorpecidas por un desbordamiento de escenas accidentales y de alocuciones, con que los autores quisieron, sin duda, reforzar los efectos de la propaganda.
>
> Altolaguirre y Bergamín han querido, generosamente, ceder su talento, renunciando un poco a sí mismos; pero esto no fue posible, y la renuncia se llevó, indudablemente, las mejores posibilidades de estos dos magníficos escritores[68].

Sin embargo, el texto de la obra no llegó a publicarse ni tampoco está en poder de los herederos de Bergamín, o de los familiares de Altolaguirre[69]. No obstante, y

---

[65] José BERGAMÍN, *Don Lindo...*, p. 44. El texto de Alberti corresponde a la "Autobiografía" que publicó en *La Gaceta Literaria*, 49 (1 enero 1929), p. s/n. Lo reproduce en *Prosas encontradas: 1924-1942*, edición de R. Marrast, Madrid, Ayuso, 1970.

[66] Nigel DENNIS, *José Bergamín...*, p. 215.

[67] Ricardo BELLSEVER, *Teatro en la encrucijada: Vida cotidiana en Valencia (1936-1939)...*, p. 30.

[68] *Hora de España*, 2 (febrero 1937), p. 60.

[69] Margarita SMERDOU ALTOLAGUIRRE, edición de *Las islas invitadas* de Manuel Altolaguirre, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 56), 1973, pp. 56-57; extraído de *El caballo griego*, autobiografía en parte inédita de dicho autor: "1937 - *El triunfo de las germanías*, obra dramática que se supone fue redactada a medias con Bergamín". *Cf.* también Nigel DENNIS, "Apostillas sobre *El triunfo de las germanías*, de Manuel Altolaguirre y José Bergamín", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, III, 1 (otoño 1978), pp. 87-89.

aunque puede darse prácticamente como perdido durante la contienda, ya hemos visto cómo Nigel Dennis no renuncia a la posibilidad de encontrarlo algún día en alguna biblioteca de la antigua Unión Soviética[70].

Sabemos que la obra "no era, ni mucho menos, *original*, sino más bien una amalgama - improvisada para satisfacer las exigencias del momento - de las escenas más militantemente populares y combativas del Siglo de Oro", "de Cervantes y Lope principalmente"[71]. A igual finalidad, típica de un teatro de circunstancias o de guerra, debieron responder otras obras de las que sólo nos ha llegado el título: *El moscardón de Toledo*, *El traje de luces* y *El Cuartel de la montaña*[72]. Desconocemos si llegaron a escribirse o quedaron como meros proyectos. Lo que sí sabemos con seguridad es el interés de Bergamín por escribir teatro durante este periodo, ya que *Nueva Escena*, la sección de teatro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, se comprometió a renovar sus programas, y tanto Altolaguirre como nuestro dramaturgo estaban "dispuestos a escribir, cuando menos, un entremés por semana"[73].

Seguramente, las múltiples actividades de Bergamín durante la guerra le impidieron escribir todo el teatro que él hubiera deseado. Destaquemos sólo algunas de las labores que desempeñó a lo largo de la contienda civil y que ayudan a entender porqué no le quedaría demasiado tiempo para la producción dramática: funda la revista *El Mono Azul*, ejerce como presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, ofrece conferencias radiadas, publica diversos artículos sobre política y literatura, viaja a París y a Estados Unidos, etc.

Pero fueran o no "obras fantasmas", es decir, meros proyectos de piezas teatrales, lo cierto es que el balance de toda la producción escénica de Bergamín, antes y durante la guerra, resulta altamente desolador. Sólo una obra, *La estrella de Valencia o El triunfo de las germanías*, llegó a representarse y únicamente dos, *Enemigo que huye* y *Tres escenas en ángulo recto*, gozaron de una publicación editorial. Además,

> All except one of the considerable number of plays listed as unpublished in 1927 were lost during the Civil War when Bergamín's house in Madrid was sacked. Bergamín's attitude to these missing texts is predictably ironic and ambivalent. On the one hand, he has expressed a lack of regret at their disappearance, declaring it to be a positive asset both to himself and to Spanish theatre in general. On the other hand, he has sometimes taken delight in teasing interested critics, stating that these texts were manifestly inconceivable since he was convinced that they had been destroyed during the Civil War -could give a true impression of his literary stature.

---

[70] Ver sobre esta cuestión el apartado "El exilio de Bergamín: visión cronológica sucinta" de este mismo capítulo.
[71] *cf.* José BERGAMÍN, *Prólogos epilogales...*, pp. 159-161.
[72] En *José BERGAMÍN, un teatro peregrino*, *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), p. 71, se alude a dichos títulos dentro de "TEXTOS INACABADOS, PERDIDOS O INÉDITOS", pero sin especificar posibles fechas de creación.
[73] *El Mono Azul*, Madrid, 7 (8 octubre 1937), p. s/n.

It appears, however, that during the war Bergamín had given some of his papers for safekeeping to his friend Antonio Rodríguez-Moñino[74].

Gracias a esa precaución, ha llegado a nuestras manos *Los filólogos*, fechada, como vimos en 1925, pero es obvio que debemos dar por perdidas la mayor parte de las obras escritas con anterioridad o durante el transcurso de la guerra.

Sin duda, este rápido recordatorio de lo que fueron los primeros intentos teatrales de Bergamín nos ayuda no sólo a reconsiderar la afirmación de que nuestro autor escribiera únicamente teatro para ser leído, sino también a valorar el que sus primeras incursiones en la escena mexicana se saldaran con tanto éxito. Podría parecer paradójico que nuestro dramaturgo consiguiera, nada más llegar al primer destino de su exilio, alcanzar un éxito escénico que no tiene en su caso precedentes ni tendrá, desgraciadamente, continuación. Y es que, como comprobaremos en seguida, los casos de obras representadas constituyen una minoría en el balance global de la dramaturgia de José Bergamín, ya sea antes o después del destierro.

Tal es el caso de las tres obras que el escritor madrileño escribe y publica en México entre 1944 y 1945: *Tanto tienes cuanto esperas y El cielo padece fuerza o La muerte burlada, La hija de Dios* y *La niña guerrillera*[75]. Ninguna de ellas llegó a representarse en la capital mexicana, aunque finalmente, sí que subió al escenario *La niña guerrillera*, pero en Uruguay, concretamente, en el Teatro Artigas de Montevideo y ocho años después de su publicación[76]. Además, tal y como refleja la manera en que fueron publicadas las tres obras, no se esperaba de ninguna de ellas una gran difusión de público lector. En efecto, *Tanto tienes cuanto esperas* aparece por primera y última vez en la revista *El Hijo Pródigo*, y no ha vuelto a ser reeditada – a fecha de hoy – en ningún otro volumen o revista. Por su parte, si bien la edición facsímil de Hispamerca llegó a alcanzar tan sólo los mil quinientos ejemplares, tenemos que sospechar que la tirada mexicana, a cargo de la editorial MEDEA y con dibujos de Picasso, no fue mucho mayor. Pero sí debió constituir un libro muy querido por el Bergamín editor y buscador incansable de libros de viejo y ejemplares únicos en algún sentido. Frente a su faceta al frente de la editorial Séneca, donde intentará llevar la buena literatura al mayor número posible de lectores, destaca el perfil de ese Bergamín amante de todos los libros raros, originales y, por tanto, difíciles de publicar. Además, en esta ocasión nuestro autor no recurre a ninguna de las colecciones que poseía su editorial para publicar alguno de estos textos teatrales. Se vale para ello, y como siempre, de sus amigos: Picasso para los dibujos y Manuel Altolaguirre para la impresión, que fue llevada a cabo, además, por una editorial, MEDEA, casi fantasma – pues sólo tenemos constancia de este libro bergaminiano dentro de su labor literaria -. Detrás de dicha editorial se esconde, seguramente, la financiación de la obra a cuenta del bolsillo del propio Bergamín.

---

[74] Según Nigel DENNIS, *José Bergamín...*, pp. 130-131.

[75] La primera aparece en *El Hijo Pródigo*, México D.F., 10 (enero 1944), pp. 40-53; y 11 (febrero 1944), pp. 107-119; mientras las otras dos se publican en México D.F., MEDEA, 1945, y se reeditan, de forma facsímilar, en Madrid, Hispamerca, 1979.

[76] Recordamos en el estudio introductorio de esta obra, la negativa de Margarita Xirgu a representar *La niña guerrillera* en el Teatro Solís de México. Para la controversia originada entre ambos exiliados por esta razón, ver el libro de Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa...*, pp. 32-38.

El contraste con el éxito de sus guiones para ballet no puede ser más llamativo: en el primer caso, llegar y triunfar fue todo uno; en el segundo ejemplo, debemos constatar y asumir que, por desgracia, no se han representado las tres obras citadas en España y, lo que resulta más desalentador, ni siquiera se han publicado pensando en una gran tirada o difusión amplia de las mismas. Un silencio que, como hemos comprobado, tampoco tiene correlación con la importancia que por aquellos primeros años de exilio ostentaba nuestro escritor dentro del mundo literario de los españoles recién llegados a México así como la divulgación que tuvieron sus ensayos o prólogos. Y, sin embargo, pocas diferencias podemos observar durante esta etapa entre el Bergamín ensayista o el Bergamín dramaturgo, tanto en los temas, como en las cuestiones e inquietudes que aborda a lo largo de sus páginas.

Como hemos comentado con anterioridad, las preocupaciones que refleja nuestro autor durante los primeros años de su estancia en la capital mexicana podrían sintetizarse en el interés por la situación política de España y Europa por aquel entonces, la crítica literaria, su "integración" en la sociedad centro-americana, el poder espiritual de la Iglesia y cuestiones más filosóficas y existenciales. De todos estos temas, tres pueden ser los que constituyan una parte fundamental de su labor dramática: el conflicto mundial que vive Europa como continuación de la guerra civil española, su defensa de un orden puramente espiritual para la Iglesia de Cristo y la validez de los clásicos para expresar esos problemas de hoy y de siempre. En nuestra opinión todos ellos, con menor o mayor intensidad, aparecen en las tres obras dramáticas citadas, de igual forma que en los ensayos o artículos publicados en revistas de México. Pero tampoco son éstas cuestiones nuevas para la humanidad – como demuestra nuestro autor al elegir modelos anteriores para ilustrarlo - ni mucho menos a Bergamín, que ya venía luchando desde las páginas de *Cruz y Raya* por una separación clara entre poder político y poder religioso de idéntica forma a como lo hará en *Tanto tienes cuanto esperas*; o bien defendía la idea de literatura como *artefacto*, expresión ya hecha y escrita por otros, que nosotros no hacemos otra cosa que heredar y volver a elaborar. Precisamente, A este concepto o visión personal del quehacer literario se refería en algún escrito de esta época:

> Por eso definían los escolásticos a la obra poética como *artefacto* imaginativo, dándole plena autonomía e independencia. Y nuestro admirable Fray Juan de Santo Tomás, tan justamente ensalzado por Menéndez y Pelayo, y revalorando a Maritain, fue muy explícito en esta materia. (...) En efecto, la finalidad de la obra artística, como dicen los escolásticos, en su propia realización o verificación, independiente, una vez realizada o verificada, de la voluntad del artista que la hace o la crea. (...) El arte no se basta a sí mismo como no se basta a sí mismo el hombre aislado. Un arte por el arte, un arte aislado o insulado de ese modo, es un lamentable monopolio robinsoniano de tontos y sus realizaciones no traspasan jamás las propias fronteras o linderos de sus inexistentes limbos[77].

[77] José BERGAMÍN, "Las pisadas de los días: oído avizor: el clavo, el violín y el martillo", en *El pasajero, peregrino español en América, II*, México, Séneca (verano 1943), pp. 69-89.

Bergamín tomará en las tres obras dramáticas escritas en México materiales ya elaborados: las cartas de una santa italiana en *Tanto tienes cuanto esperas*; una tragedia - Hécuba -, tamizada por las visiones de Eurípides y Fernán Pérez de Oliva, le sirve como punto partida en *La hija de Dios*; y un romance que se vuelve historia o una historia que se vuelve romance, al estilo o forma del teatro español barroco, es el modelo empleado en *La niña guerrillera*.

2.2. Exilio en Uruguay (1947-1954). Entre comedias y tragedias: *Melusina y el espejo, ¿A dónde iré que no tiemble?, Medea, la encantadora* y *Los tejados de Madrid.*

La estancia de nuestro dramaturgo en Montevideo conforma su etapa de exilio más larga en un país americano, y también la que más honda y perdurable huella ha dejado no sólo en Bergamín sino en quienes lo trataron por aquellos años. Sin duda, a este hecho ha contribuido su tarea como docente, que le posibilitó el trato con estudiantes uruguayos entre los que manifestó sentirse muy a gusto y con los que entabló verdaderos lazos de amistad que aún perduran. Conviene resaltar esta característica porque distingue su peregrinaje uruguayo de todos los demás exilios – incluido el parisino – y porque nos ayuda a entender el tipo de teatro y actividades a las que se dedicó el autor madrileño durante ese periodo.

No se sabe muy bien cuáles son las razones que llevaron a Bergamín a salir de México. Gonzalo Penalva se atreve a aventurar una historia amorosa entre 1941-1943[78], pero se decanta por dar otros dos posibles motivos de que se le hiciera insostenible su permanencia en la capital azteca: por un lado, la muerte de su mujer, Rosario Arniches, el 22 de febrero de 1943[79]; y, por otro, que "al finalizar la segunda guerra mundial, Bergamín llega al convencimiento de que el régimen instaurado en España no es cosa pasajera"[80]. Se sumerge nuestro dramaturgo en un cierto abatimiento que le lleva a aceptar, como si de una liberación se tratase, la tarea de dar unas conferencias de Literatura Española en Venezuela en 1946. Permanece en Caracas apenas un año, pues en septiembre de 1947 se marcha, según él, por razones académicas, aunque su principal biógrafo avala con una entrevista a su amigo Justino de Azcárate otras razones más anímicas que reales[81].

Sea por la causa que fuera, se acaba así una breve estancia en Venezuela, donde había colaborado en la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas[82], y se inicia la

---

[78] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 171.
[79] *op. cit.*, p. 172.
[80] *op. cit.*, p. 173.
[81] *op. cit.*, pp. 174-175.
[82] Concretamente, con seis artículos: "Por debajo del sueño (Calderón calderoniano), *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 56 (mayo-junio 1946), pp. 3-18; "Pecho al aire", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 59 (noviembre-diciembre 1946), pp. 18-23; "El canto y el santo: Manuel de Falla, maestro en la música y en la fe", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 60 (enero-febrero 1947), pp. 7-11; "Penumbra del sueño. La poesía frontera de la muerte", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 66 (enero-febrero 1948), pp. 5-12; "Verdad y poesía. El terrible oficio del escritor", *Revista Nacional de Cultura*,

aparición de sus artículos en el periódico *El Nacional*. Queremos resaltar este último hecho porque, si bien es cierto que durante su breve estancia en Caracas sólo aparece en dicho periódico el artículo donde se despide de Venezuela[83], esta colaboración se ampliará con el tiempo hasta tal punto de que seguirá enviando sus escritos, sobre todo lo divino y lo humano, desde Montevideo, París e incluso España. Sólo en la bibliografía que cita Gonzalo Penalva en el libro *Homenaje a José Bergamín*, nos encontramos con unos doscientos treinta artículos, además del ya citado, que van desde el 17 de enero de 1952 hasta el 27 de septiembre de 1963[84]. Aparecen, es verdad, algunas lagunas en determinados momentos[85], pero también resulta interesante comprobar que esa presencia semanal se extiende durante bastante tiempo, hasta el punto de que perduró más allá de la estancia uruguaya, pues también aparece su firma en los años de exilio en Francia y durante su "primera vuelta" a España. Por esta razón, junto con sus colaboraciones para *Sábado Gráfico* constituye el ejemplo de mayor fidelidad con un medio de prensa escrito por parte de nuestro autor.

José Bergamín se traslada a Montevideo, porque acepta la invitación realizada por Enrique Dieste para dar "unas conferencias en el Instituto de Cultura Hispano-Uruguayo. Una vez allí, le consigue un contrato con la Universidad, renovable anualmente, para impartir clases en la misma"[86]. Precisamente, sobre esa "docencia heterodoxa" y sobre esa etapa uruguaya de su exilio versa el libro de Rosa Mª Grillo que hemos citado con anterioridad[87].

Durante esos siete años en Montevideo, aparecen impresas tres obras de teatro: *¿A dónde iré que no tiemble?,* de la que conservamos toda la concepción de sus tres jornadas pero de la que sólo se publicaron algunos fragmentos de su primer acto[88]*; Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo*[89]*;* y *Medea, la encantadora*[90]. A esta lista habría que añadir *Los tejados de Madrid o El amor*

Caracas, 67 (marzo-abril 1948), pp. 21-29; y "Letras españolas. Azorín superviviente", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 68 (mayo-junio 1948), pp. 22-27.

[83] "Good bye, Mister Ciruela", *El Nacional*, Caracas (23 septiembre 1947), p. 4.

[84] "Bibliografía", en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín...*, pp. 381-388.

[85] Por ejemplo, entre septiembre de 1947 y enero de 1952; entre el 23 de abril y el 28 de julio de 1954; del 2 de mayo al 1 de agosto de 1957; de octubre de ese mismo año a enero de 1958; o de ese mismo enero de 1958 a febrero de 1959 y de ahí, otro vacío hasta enero de 1960.

[86] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 176.

[87] Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa*, Montevideo, Cal y Canto, 1995.

[88] En *Marcha*, Montevideo, 510 (30 diciembre 1949), pp. 12-13; y en *Revista de Guatemala*, año I (segunda época), 1 (abril-junio 1951), pp. 110-121.

[89] Aparece el acto I en: *Escritura*, Montevideo, 8 (diciembre 1949), pp. 28-53; y el acto II en el siguiente número, aunque después de casi un año: 9 (noviembre 1950), pp. 21-46. Finalmente, la obra completa aparece publicada en un número suelto en Montevideo, *Escritura*, en diciembre de 1952.

[90] *Entregas de La Licorne*, Montevideo, 4 (febrero 1954), pp. 15-40. Se vuelve a editar con motivo de su estreno en España en *Primer Acto*, Madrid, 44 (febrero 1963), pp. 23-36.

anduvo a gatas, aunque no saliera a la luz hasta su regreso a España[91]. Gonzalo Penalva también cita dos piezas más: *Voces de eco* y *La san Bartolomé*[92] que, sin embargo, no aparecen en la lista que ofrece Bergamín en las "Acotaciones a *Medea*" que acompañaban a la edición en España de dicha obra[93]. Esta actividad dramática y literaria, en general, fue acompañada por su tarea como profesor en un régimen de vida que el propio Bergamín describe con los siguientes términos:

> Me levanto temprano, aunque no mucho, por el frío: de ocho a nueve. Desayuno y bajo a dar un breve paseo junto a la playa. Vuelvo y trabajo (leo, escribo) hasta mediodía. Después de almorzar descanso media hora y vuelvo a la tarea, generalmente a preparar mis clases. Estas son dos veces por semana, en la Facultad de Humanidades, ante un público muy numeroso y *distinguido*. Suelo hablar hora y media. A veces hago intervenir a algunos oyentes y se entabla el diálogo. Así vengo explicando la Picaresca. Dediqué al *Lazarillo* y a Mateo Alemán los dos primeros meses, y ahora estoy con Cervantes. Tengo un grupo de muchachas y muchachos que me siguen y acompañan con verdadero interés y cariño. Solemos reunirnos por las tardes a tomar el té en estos deliciosos rincones, muy siglo XIX europeo. O a cenar después de las clases[94].

Esa integración en el ambiente universitario de Montevideo se extiende también al ámbito cultural, pues forma parte de varias tertulias literarias o intelectuales, entre las que destacan el grupo que se gestó en torno a la revista *Escritura*, el "Café Metro", la "Confitería La Catedral", el "Taller Torres García", y la "Librería Salamanca"[95]. De esta forma, y en oposición a la actitud tomada por Bergamín en México - donde mantuvo lazos de amistad y contactos, casi en exclusiva, con los españoles exiliados - nuestro escritor no se limita a sumergirse en el ambiente intelectual que se vivía en la capital uruguaya, sino que llega a ganarse el respeto y la amistad de gran parte de los estudiantes y escritores con los que trató durante esos años[96]. Y buena prueba de este hecho resulta también el número de antiguos discípulos suyos que han escrito y dedicado páginas a su maestro y amigo[97].

---

[91] *Primer Acto*, Madrid, 21 (marzo 1961), pp. 23-39. Sobre la fecha de creación de esta obra, Gonzalo Penalva la sitúa hacia 1953, a partir de una carta que nuestro autor envía a Justino de Azcárate (*cf. Tras las huellas de un fantasma...*, p. 177), aunque la revista española justifica su aparición en 1961 por la proximidad con el centenario de Lope de Vega, nacido en 1562.

[92] *ibidem*.

[93] *Primer Acto*, Madrid, 44 (febrero 1963), p. 36. En nuestra edición, *Medea, la encantadora*, pp. 313-317.

[94] Carta a Justino de Azcárate, fechada el 20 de junio de 1948 y que le facilitó éste último a Gonzalo PENALVA, quien la cita en *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 182.

[95] Todos estos sitios son recordados por Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa...*, p. 20.

[96] Para más información sobre las amistades de Bergamín en Uruguay y su labor como guía o maestro de muchos escritores, véase *op. cit.*, pp. 20-30.

[97] Así, en el libro que la Comunidad de Madrid le dedicó con motivo del primer centenario de su nacimiento, se incluye un sentido artículo de Guido Castillo, bajo el título, "Tu duca, tu segnore e tu maestro"; y Pablo Rocca nos ofrece una visión entrañable y llena de

De esa inmersión en la vida cultural y literaria de Montevideo nacen los diversos ensayos que publica durante ese lustro y medio. Entre las revistas con las que colabora, tendríamos: *Alfar*[98], *Asir*, *Escritura*, *Entregas de La Licorne*, *Marcha*, la *Revista de la Facultad de Humanidades*, *El Removedor* y *Mito*, además del ya mencionado periódico *El Nacional* y de los cinco artículos que publica la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas. Aunque de ese total de cinco ensayos, tres saldrán a la luz en Caracas cuando Bergamín ya residía en Montevideo: "Penumbra del sueño. La poesía frontera de la muerte", "Verdad y Poesía. El terrible oficio del escritor" y "Letras españolas. Azorín superviviente"[99]. Además esa exhaustiva lista de revistas uruguayas no coincide, en realidad, con una actividad literaria prolija por parte de nuestro autor en ese periodo. Y así, en la etapa uruguaya de *Alfar*[100], apenas si encontramos seis colaboraciones, que irían a demás desde 1942 a 1954, por lo que, en Montevideo, propiamente dicho, sólo se publicarían cinco títulos: "La rama viva", "Arabescos en sombra", "La nochebuena del guerrillero", "Las ideas liebres" y "Las malas verdades"[101]. Los dos primeros títulos citados aparecen en el mismo número y representan un buen ejemplo de las preferencias literarias como escritor de Bergamín, pues se juntaría la poesía de esos tres sonetos - precedidos por un epígrafe de Lope - con la prosa disparatada y conceptista de "Arabescos

---

anécdotas de la fuerte influencia de Bergamín en varios jóvenes discípulos suyos, en "Los años uruguayos de José Bergamín (1947-1954)" (AA.VV., *Homenaje a José Bergamín...*, pp. 168-171 y 227-233, respectivamente).

[98] En la que ya había publicado algún artículo durante los años 20 en su etapa de edición en La Coruña, en la que sigue interviniendo cuando pase a denominarse *Arabescos de sombra.*

[99] *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 66 (enero-febrero 1948), pp. 5-12; 67 (marzo-abril 1948), pp. 21-29; y 68 (mayo-junio 1948), pp. 22-27, respectivamente. Estos tres artículos, junto con dos de los que aparecieron en la citada revista, cuando todavía estaba en Venezuela, "Por debajo del sueño (Calderón calderoniano)" y "El canto y el santo: Manuel de Falla, maestro en la música y en la fe", están recogidos por Gonzalo PENALVA, *El pensamiento de un esqueleto. Antología periodística*, Málaga, Litoral, 1984, 3 vols. No así el sexto, "Pecho al aire".

[100] Rosa María Grillo en su libro sobre el exilio uruguayo explica cómo Julio J. Casal, cónsul uruguayo en La Coruña, reanuda en Montevideo la publicación de la citada revista cuyos treinta y un primeros números habían aparecido en la ciudad gallega entre 1929 y 1954 (*José Bergamín en Uruguay....*, p. 16, nota 5 y pp. 46-47).

[101] Los otros dos escritos de Bergamín que aparecen cuando todavía no estaba viviendo en Montevideo son "Europa y el caracol" y "Las cuatro esquinas del sueño", *Alfar*, Montevideo, 80 (1942), p. s/n.; y *Alfar*, Montevideo, 82 (1943), p. s/n., respectivamente, según Rosa María Grillo, *José Bergamín en Uruguay...*, p. 127, aunque Penalva no los recoge dentro de la "Bibliografía" de *Homenaje...*, p. 379. El primero de ellos, además, da título a cuatro sonetos dedicados a Alberti que ya se habían publicado durante la guerra en España (*La Hora de España*, Barcelona, 23 (enero 1939), pp. 47-52), aunque, según Rosa María Grillo, ese número nunca llegó a salir a la venta a causa de la caída de Barcelona (*José Bergamín en Uruguay...*, p. 48, nota 18). Por su parte, el segundo apareció casi a la vez en Montevideo y en México, pues se incluye en *El pasajero. Peregrino español en América, II*, México, Séneca (primavera 1943), pp. 6-38. Además, volvió a ser editado dentro de *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer (Temas de hoy y de siempre, 2), 1973, pp. 141-164.

en sombra”[102]. Estamos ante dos géneros - la poesía y el aforismo - sobre los que tuvo especial predilección nuestro autor y que no dejó de cultivar hasta los últimos días de su vida: “sigo escribiendo en tus cuadernos mis poemillas. Ya tengo muchísimos. Pero tengo pereza en copiarlos. Son mi diario”[103].

Dos números más tarde, sin embargo, la revista publica “La nochebuena del guerrillero”[104], que supone “una pequeña joya, una auténtica rareza: un cuento, el único que ha escrito Bergamín”[105], para volver en las dos últimas colaboraciones al ensayo y a la prosa disparatada o aforística[106]. Por tanto, apenas si quedan en cuatro[107] las aportaciones de Bergamín a *Alfar* durante su estancia en Montevideo. Las mismas que confirman su impronta en *Escritura,* si descontamos la aparición de su “figuración bergamasca”, *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Porqué tiene cuernos el diablo*[108], pues en la citada revista aparecen, por orden cronológico, cuatro ensayos sobre crítica literaria: “Aracné musarañera”, “La máscara y el rostro”, “La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito, historia, poesía)” y “La máscara y el rostro. Antonio Machado y su sombra”[109]. Aunque habría que añadir en ese último número citado el conjunto de aforismos que reúne bajo el título “El rabo ardiendo”[110]. Todos ellos reflejan, en cierta medida, a un Bergamín que reflexiona sobre algunas de las cuestiones referentes a la literatura española que estaba impartiendo en sus clases. Pero también resultan significativos para nosotros dos hechos que ha resaltado Rosa Mª Grillo respecto al grado de vinculación de nuestro dramaturgo con un proyecto que vio nacer, pues coincide con su llegada a Montevideo. En primer lugar que, aunque se lo propusieron, no aceptó Bergamín “formar parte de la redacción” de *Escritura,* y en segundo lugar, su interés por encargarse personalmente del “aspecto tipográfico” de sus colaboraciones[111]. De este modo, aunque nuestro dramaturgo se desvincula durante esos años montevideanos de la actividad editorial de libros y revistas - a la que había estado ligado desde sus años de *Cruz y Raya* - no pierde oportunidad de ejercer esas facetas en su propia obra, aunque libre, eso sí, de las exigencias y ataduras que el cargo de editor lleva consigo tal y como había podido comprobar no sólo en España sino también a lo largo de su exilio mexicano.

---

[102] “La rama viva” y “Arabescos en sombra”, *Alfar,* Montevideo, 87 (1948), p. s/n.

[103] De una carta dirigida a su nuera Pilar Serrano, recogida por Gonzalo Penalva en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín...,* p. 408.

[104] *Alfar,* Montevideo, 89 (1949), p. s/n.

[105] María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa...,* p. 51.

[106] “Las ideas liebres (Heine duendístico y musarañero)”, *Alfar,* Montevideo, 90 (1952-1953), p. s/n.; y “Las malas verdades”, *Alfar,* Montevideo, 91 (1954), p. s/n.

[107] Tres en realidad pues, según Rosa María Grillo, este cuento ya había aparecido antes, concretamente en *Mañana,* México, 121-122 (diciembre 1945), pp. 38-39 (Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay...,* p. 51, nota 125).

[108] *Escritura,* Montevideo. Acto I: 8 (diciembre 1949), pp. 28-53; acto II: 9 (noviembre 1950), pp. 21-48. En diciembre de 1952 *Escritura* publica la obra completa.

[109] *Escritura,* Montevideo,2 (noviembre 1947), pp. 5-13; 4 (abril-mayo 1948), pp. 62-67; 6 (enero 1949), pp. 16-22; y 7 (junio 1949), pp. 41-43, respectivamente.

[110] *Escritura,* Montevideo, 7 (junio 1949), pp. 43-49.

[111] La propuesta de formar parte del equipo de redacción de la revista fue realizada en casa de Alberto Zum Felde por Julio Bayce, quien era, junto con Carlos Maggi y Hugo Balzo, los fundadores de la misma (Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay...,* p. 57).

Y de nuevo tenemos que reiterar la idea de que, paradójicamente, esa libertad teórica con la que contaba Bergamín para trabajar como escritor, pues sólo debe encargarse de preparar e impartir sus clases en la Universidad, no se traduce en una mayor publicación de sus escritos. Aunque, a tenor de lo que él mismo confesaba en la carta a Justino de Azcárate que hemos citado con anterioridad, sí debió gozar de tiempo para emborronar cuartillas y gestar ideas o textos que publicaría años más tarde. Entre esos proyectos inconclusos o que se han perdido en los sucesivos traslados de nuestro autor, se cuentan no sólo algunas obras dramáticas que cita en las "Acotaciones a *Medea*", como pueden ser *Donde una voz se apaga otra se enciende* o *El nuevo Abelardo*[112]*;* sino también las supuestas memorias que, bajo el título *Recuerdos de esqueleto,* tenía pensado escribir, tal y como afirma en ese primer capítulo – y único – que apareció en *Entregas de La Licorne.* En efecto, en el primer número de la tercera revista uruguaya donde colaboró nuestro autor, y cuya alma económica y literaria fue Susana Soca[113], aparece, junto con un ensayo sobre el poeta francés Paul Éluard, ese fragmento de un nuevo libro "fantasma" de Bergamín[114], del que poco o nada más sabemos. Y no vuelve a aparecer ningún otro capítulo de esa autobiografía, aunque nuestro escritor siguió colaborando en *Entregas de La Licorne*, pues aparece su firma en tres números más y con textos muy diferentes que van, desde la primera edición de *Medea, la encantadora,* hasta su especial homenaje a la fundadora de la citada revista, "Paisaje del recuerdo", pasando por la publicación de su poema *Al volver*[115]. Como se puede ver, estas dos últimas colaboraciones aparecen en Uruguay cuando Bergamín se había marchado a Europa e incluso hallándose ya en Madrid, como es el caso del último número, que dirigió Guido Castillo a causa de la muerte prematura de la fundadora de la revista[116].

No volvemos, por tanto, a saber nada más de esas memorias que nuestro escritor encabezaba con dos versos de Calderón para explicar la elección del vocablo "esqueleto" del libro, así como con un párrafo donde justificaba el que se decidiera a hacer memoria escrita de su vida:

---

[112] *Medea, la encantadora,* notas 100-101.

[113] Para más información sobre esta poetisa millonaria y *Entregas de La Licorne,* se puede consultar Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay...*, pp. 75-76.

[114] "Nuestra sombra no apaga la duda" y "Ahora que me acuerdo (Fragmentos del Capítulo I del libro "*Recuerdos de Esqueleto*)", *Entregas de La Licorne*, Montevideo, 1-2 (1953), pp. 19-22 y 51-69, respectivamente.

[115] *Medea, la encantadora* aparece en *Entregas de La Licorne*, Montevideo, 4 (febrero 1954), pp. 15-40, junto con una reseña firmada por Bergamín sobre el *Cancionero* de Unamuno (pp. 194-196); mientras que el poema "Al volver" es publicado en el número 11 (1958), pp. 59-60, con una nota en que se afirma que "reproducimos este poema de José Bergamín, publicado en la revista *Índice*, de Madrid, porque pensamos que la América Española también se lo merece" (*art. cit.*, p. 60). Dicho poema aparece publicado en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...* pp. 208-209. Para más información sobre el mismo, ver *op. cit.*, p. 239, nota 5.

[116] *Entregas de La Licorne*, Montevideo, 16 (1961), pp. 13-15.

"Como un esqueleto vivo
como un animado muerto"
CALDERÓN

> Ahora que me acuerdo hace apenas dos años que pasamos la mitad de este Siglo: ese cabo de buenas esperanzas y de malas desesperaciones. Un medio siglo que es casi, casi, la totalidad de mi vida. En la que se me fueron enfureciendo los huesos para durar[117].

Es indiscutible que Bergamín fue posponiendo un tema con el que se encontraba incómodo, aunque en 1978 vuelva a sacar a colación *Ahora que me acuerdo,* junto con el de *Lo que yo me figuraba,* como posible título "para contar su vida, pero no es una autobiografía, ni siquiera una automoribundia (...) Voy a mentir mi vida, es decir, inventarla. En consecuencia estoy esperando que se me olvide todo lo que he vivido"[118]. Para Gonzalo Penalva, nuestro escritor nunca llegó a escribir sus memorias aunque "su hijo Fernando me ratificó que, en los últimos meses de su vida, había redactado cuatro "Instantáneas del recuerdo", no publicadas todavía"[119]. Por su parte, Rosa Mª Grillo defiende que en otros escritos diseminados de nuestro autor se recogen otros fragmentos de esa autobiografía "fantasma"[120].

Siguiendo el hilo de los textos que Bergamín publica en diversas revistas de Uruguay, nos faltaría completar la relación con cinco nombres más. Su presencia más numerosa se centrará en *Asir*, donde aparecerán siete colaboraciones del escritor exiliado y que, en orden cronológico de aparición serían: "Mariposas muertas", "Carta abierta a Ricardo Paseyro", "El lenguaje lírico de la poesía (I)", "El lenguaje lírico de la poesía (II)", "A Martí", "El lenguaje lírico de la poesía (III)", y "Carta a Guido Castillo, cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de *Medea*"[121]. Esta publicación constituye una de las revistas uruguayas más duraderas de esa época y, con toda probabilidad, "a Bergamín le atrajo el tradicionalismo de *Asir*, el idealismo, el antiintelectualismo que se respiraba en la revista, el respeto por la cultura popular y la nostalgia de valores eternos"[122]. Destacamos de todas ellas, el ensayo publicado en tres partes donde aparece una cuestión recurrente en toda la

---

[117] "Ahora que me acuerdo (Fragmentos del Capítulo I del libro *Recuerdos de Esqueleto*)"..., p. 51.

[118] De una entrevista que ofrece en febrero de 1970 a José A. Marfil y que recoge Gonzalo Penalva en *Tras las huellas de un fantasma...,* p. 306.

[119] *ibidem.*

[120] Cita, por ejemplo: "A cierra ojos", introducción al ensayo *Laberinto de novela y monstruo de la novelería* (en *Beltenebros...,* pp. 81-82); "Memoria amarga de mí" (*Historia 16,* Madrid, 4 (agosto 1976), pp. 30-34) y "La hora de los bergamines" (*Sábado Gráfico,* Madrid, 976 (11 febrero 1976), p. 21). *cf.* Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay...,* p. 77, nota 169; y para otras entrevistas "biográficas" de Bergamín, véase la "Bibliografía" que recoge Gonzalo Penalva en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín...,* pp. 397-398.

[121] *Asir*, Montevideo, 10 (julio 1949), p. 6; 18-19 (diciembre 1950-enero 1951), pp. 15-16; 27-28 (mayo-junio 1952), pp. 13-21; 29 (noviembre 1952), pp. 13-18; 30-31 (1953), p. s/n.; 32-33 (mayo-junio 1953), pp. 5-12; y 35 (julio 1954), p. 35, respectivamente. Todos ellos constituyen ensayos, excepto el poema "A Martí" y la autocrítica que nuestro dramaturgo realiza con motivo del estreno en Montevideo de *Medea, la encantadora.*

[122] Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay...,* p. 66.

obra de nuestro autor, la inclusión de citas ajenas; además de realizar un repaso de diferentes poetas líricos aunque sin dejar de hablar, como en otras prosas suyas, de todo lo divino y lo humano. Respecto a sus interesantes apreciaciones sobre su "explosión trágica en un acto", tendremos ocasión de tratarlas más por extenso al hablar de la "fortuna" teatral de Bergamín en su época uruguaya.

En segundo lugar, podemos destacar sus seis colaboraciones en *Marcha*, periódico que, además, se hizo eco de casi todos los escritos, conferencias y estrenos del escritor exiliado durante su estancia en Uruguay[123]. Los títulos de esos textos hablan por sí mismo de los temas variados y diversos géneros que aportó Bergamín a dicha revista y que van desde los dos ensayos: sobre música en el caso de "Lozanía del arpa. Oyendo tocar a Zabaleta" y de política "El Ingenuo, el Perspicaz, el Emboscado y la Pantalla"[124]; hasta la publicación de algunos fragmentos de su obra teatral *¿A dónde iré que no tiemble?* o de las "Acotaciones a *Medea*"[125] que se publicarán al final de la edición de la obra en el texto que ofrece *Primer Acto*[126]. Por último, nos encontraríamos una "Carta abierta de José Bergamín" y su reseña al libro *Ora Marítima* de Rafael Alberti[127].

Flor de un día fue la existencia de otras dos revistas donde aparecieron escritos de nuestro autor. Nos referimos a la revista *Clinamen*, donde se publicó la traducción de "Cuatro sonetos portugueses" que Bergamín realizó sobre poesías de autores del siglo XVI, y a *Mitos*, donde se editaron dos poemas suyos con el nombre de "Nocturnos"[128]. También otro único texto sella la participación de Bergamín en *El Removedor*. Se trata del ensayo sobre el pintor Torres García que lleva por título "Entre sombras anda el fuego: la triple llama"[129]. Completaría el sexteto, la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, en la que encontramos varios ensayos sobre literatura - la materia que impartía el autor exiliado en sus clases - con cuatro títulos que más tarde aparecerán reeditados en otros libros suyos y que serían: "Moralidad y misterio de don Juan (Lo que va del hombre al nombre)", "Rojas, mensajero del infierno", "Fronteras infernales de la poesía. Séneca, Dante" y "Fronteras infernales de la poesía. Shakespeare, Cervantes, Quevedo"[130].

---

[123] Aunque no siempre de forma positiva, como puede verse en los dos capítulos que dedica Rosa María Grillo en su libro a dicho semanario (*op. cit.*, pp. 98-114).

[124] *Marcha*, Montevideo, 444 (9 septiembre 1948), p. 14, y 594 (21 septiembre 1951), p. 23.

[125] *Marcha*, Montevideo, 510 (30 diciembre 1949), pp. 12-13, y 714 (2 abril 1954), p. 11.

[126] *Primer Acto*, Madrid, 44 (febrero 1963), p. 34-36. Fieles a ese criterio aparecen con ese título al final de nuestra edición de *Medea, la encantadora*, pp. 297-302.

[127] *Marcha*, Montevideo, 592 (7 septiembre 1951), pp. 4-5, y 709 (19 febrero 1954), p. 15.

[128] *Clinamen*, Montevideo, 5 (1948), p. s/n., y *Mitos*, Montevideo, 2 (marzo 1952), p. s/n. Puede encontrarse más información sobre ambas revistas en Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay...*, pp. 95-96.

[129] *El Removedor*, Montevideo, 27 (1950), pp. 3-4.

[130] *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, 5 (junio 1950), pp. 99-128; 9 (octubre 1954), pp. 61-74; 11 (diciembre 1953), pp. 43-68; 13 (diciembre 1954), pp. 95-130, respectivamente. "Moralidad y misterio..." fue recogido más adelante en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 229-277; mientras los otros tres ensayos forman parte de *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus (Persiles, 10),

En resumen, no llega a una veintena el volumen total de colaboraciones aparecidas en revistas uruguayas durante los años de su estancia en Montevideo que, sumadas a las que se publicaron en Venezuela, y que contabilizamos en tres que se editaron en la *Revista Nacional de Cultura* más cuarenta y una que Bergamín escribió para el periódico *El Nacional*[131], dan una idea bastante aproximada de la escasez de textos escritos por nuestro autor en esta época. Idea que se mantiene si buscamos otras colaboraciones extranjeras donde participa su pluma, como es el caso de la mexicana *España y la paz*[132] o de *Revista de Guatemala*[133]. A ese cómputo habría que añadir tres textos bergaminianos relacionados con sus estrenos – reales o fallidos - , como puede ser el "Prólogo-Epílogo-Apostillas a *La niña guerrillera"* que ofrece el grupo teatral formado por él, con motivo de la primera representación de la obra escrita en México[134]; o bien – aunque no deberían ser entendidas como colaboraciones propiamente dichas - las dos cartas de José Bergamín respecto a su polémica con Margarita Xirgu y de las que se hizo eco el periódico montevideano *El país*[135].

Como puede apreciarse, el número de textos escritos de Bergamín en esos años llama poderosamente la atención por la escasez y poca entidad de cuanto publica. Igual comentario debemos adelantar respecto a los libros que aparecen con su firma en ese periodo. Se edita en Argentina la segunda edición de *Mangas y capirotes* bajo el título *España en su laberinto teatral del siglo XVII* [136], y las cuatro obras de Calderón prologadas por nuestro autor[137]. Y en Montevideo sólo aparece el prólogo "Naturaleza y figuración

---

1959, pp. 9-143. En este último libro, Bergamín declara que esos seis autores, junto con Nietzshe, Sade y Byron, acompañan su soledad, "con estos nueve me parece que puedo yo entrar en explicaciones cuando camino largo tiempo en solitario" (*op. cit.*, p. 7).

[131] Que irían desde "Terceto de voces sobre la transformación de Caracas: de la ciudad que muere a la ciudad que nace", *El Nacional*, Caracas, (17 enero 1952), p. s/n., hasta "Cantar de soledad", *El Nacional*, Caracas, (25 diciembre 1954), p. s/n.

[132] Donde se publican fragmentos de su conferencia "La guerra no tienes más que un rostro", *España y la paz*, México (15 agosto 1951), pp. 1-6.

[133] *Revista de Guatemala*, Guatemala, I, 1 (abril-junio 1951), pp. 110-121. Donde aparecen algunos fragmentos de la obra teatral *A dónde iré que no tiemble.*

[134] *Boletín Informativo del Retablillo Español*, Montevideo, I, 1 (enero 1954), pp. 1-4. La obra se estrenó el 27 de noviembre de 1953 y con ese motivo se reimprimió en: Montevideo, Retablillo Español, 1953. Para más información sobre este tema, véase Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay...*, p. 108.

[135] "Una carta de don José Bergamín" y "El escritor Bergamín plantea nuevos aspectos de su polémica sobre la Xirgu", *El País*, Montevideo, (15 octubre 1949), p. 4 y (25 octubre 1949), p. s/n., respectivamente. Sobre la polémica, puede consultarse el libro de Rosa Mª Grillo (*José Bergamín en Uruguay...*, pp. 32-38).

[136] Buenos Aires, Argos, 1950.

[137] Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras: El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa*, Buenos Aires, W.M. Jackson, 1948. Se ha vuelto a reeditar como Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro*, Barcelona, Océano (Biblioteca Universal), 1999, con el estudio preliminar escrito por Bergamín (pp. XI-XXXI).

fronteriza de la poesía"[138], con el que tituló su presentación a un ciclo de conferencias sobre este tema.

Al margen de sus clases para la Universidad, la otra actividad en la que centra sus esfuerzos será la de impartir conferencias sobre temas relacionados - la mayor parte de ellos - en las clases de literatura, pero tampoco en un número tan excesivo que nos indique que nuestro autor estuviera volcado exclusivamente en esa tarea. Así, desde el 9 de octubre de 1947 hasta el 16 de noviembre de 1950, Bergamín pronunció en Montevideo tres conferencias: "El rostro y la máscara de la poesía en la literatura española" (9 octubre 1947); "Curso de literatura española" (la sesión inaugural se celebra el 9 de abril de 1948) y un ciclo de diez conferencias sobre "Naturaleza y figuración fronteriza de la poesía" (del 14 de septiembre al 16 de noviembre de 1950); a la que habría que sumar una cuarta charla impartida en México sobre "La guerra no tiene más que un rostro" en 1951[139]. Para reflejar mejor esa escasez podemos traer a colación que sólo en el año que residió en Caracas pronunció seis conferencias sobre temas no sólo literarios, sino, por ejemplo, de toros o de historia[140].

Este hecho ya había sido señalado por Gonzalo Penalva en el estudio biográfico que dedicó a la figura de Bergamín, apuntando que se debía a un clima de incertidumbre y a que "su deseo de volver a España es tal, que cuando se ve truncado se siente extremadamente desalentado e incapaz de escribir"[141]. No obstante, el mismo estudioso apunta que uno de los libros de ensayos, *La corteza de la letra*, que publicó poco antes de regresar a España, a finales de 1957, fue, sin embargo, gestado durante su primer exilio en Montevideo, concretamente, entre los años 1951-1952[142]. Entre los ensayos que este interesante libro contiene, destacamos dos, por la relación con algunas de las obras teatrales que Bergamín escribió o publicó en Uruguay. Se trata del titulado "Dialecto melusino"[143], donde nuestro dramaturgo expone claramente las fuentes literarias sobre las que ha construido *Melusina y el espejo:* la *Dorotea* de Lope de Vega, Goethe, Heine o Paracelso; junto con la iconografía de Gustavo Doré. Destacamos, sobre todo, dos influencias, la de Paracelso y la de Goethe. Y es que el autor exiliado concreta y cita detalladamente la edición de los libros que ha leído sobre el tema: el *Archidoxen* de Paracelso, en el volumen sexto de la edición hecha por Huser en Basilea, entre los años 1589-1591, y donde se trata "Del secreto de los elementos", y cita la siguiente frase del mismo: "El aire es inasible y espiritual y no puede engendrar nada asidero ni corpóreo. Del aire toman vida las hadas, las apariciones del sueño, los espíritus que habitan en las piedras y en los árboles y las "melusinas" que están en la sangre"[144]. Además, como veremos al comentar en profundidad la "figuración bergamasca", aparecerán en ella otros aspectos vinculados a ésta u otras obras del escritor renacentista.

---

[138] Montevideo, Amigos del arte, 1950.
[139] Datos extraídos de la "Bibliografía" realizada por Gonzalo Penalva y que se incluye en AA.VV., de *Homenaje a José Bergamín...*, p. 399.
[140] *ibidem.*
[141] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...* p. 173.
[142] *op. cit.*, p. 192.
[143] José BERGAMÍN, "Dialecto melusino", *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 58-62.
[144] *op. cit.*, p. 59. Una edición en español y actual puede ser PARACELSO, *Los siete libros de la archidoxia mágica*, Barcelona, Humanitas, 1982.

Por otro lado, destaca del otro autor alemán su particular versión de *Melusina*, ese "cuento maravilloso de toda su vida, el que siempre quiso contar sin escribirlo, contándolo siempre lo mismo y siempre diferente cada vez, el cuento de su Nueva Melusina"[145]. Y destaca dos versiones que ha dejado el propio Goethe sobre ese relato, la primera, en la que se limitaba a exponer cómo contaría él de forma oral esa narración, y que aparece en *Poesía y Verdad* - libro X -; y la versión última y escrita de esa relación tal y como quedó redactada en *Los años de viaje de Guillermo Meister*[146]. Y si la melusina de Paracelso le permite elucubrar sobre la imposibilidad de alcanzar el amor – tema que, por otro lado, también aparece en la versión bergaminiana – los dos textos extraídos de Goethe le sirven para reflexionar sobre la diferencia entre un relato dicho y escrito, en cómo desea uno contar las cosas y cómo quedan fijadas éstas en realidad por nuestro aparato bucal o por nuestra pluma. Pero, además, se destaca una manera melusina de "contar un cuento", que cita literalmente Bergamín del autor romántico:

> Despertar la curiosidad, mantener cautiva la atención; incitar a buscarles solución prematura a los más impenetrables enigmas; despertar suposiciones, suspicacias, mostrando cosas todavía más raras de las que ya lo son en realidad; inspirar compasión y temor; mantener el auditorio inquieto, conmovido, y, al final, haciendo que lo serio se trueque en ingeniosa y jovial chuscada, apaciguar los ánimos dejándole a la fantasía materia para nuevas figuraciones y al pensamiento para reflexiones más profundas[147].

El citado texto, termina preguntándonos, ya en boca de Bergamín, si "esta manera melusínica de contar un cuento ¿no os parece una manera teatral?"[148]. Toda la cita de Goethe así como el ensayo de Bergamín nos parecen interesantes no sólo porque nos ofrecen algunas claves de lectura o pistas de las posibles fuentes literarias de *Melusina y el espejo*, sino porque en todo él se delata la manera de escribir del dramaturgo exiliado, capaz de enlazar las opiniones de Lope con las de Paracelso y éstas con las de Goethe o Heine. Sin duda, esa asistencia de citas de otros autores pueda darnos la impresión de que nos escamotea al propio Bergamín, de que nos aparta de sus reflexiones personalísimas. Pero no resulta así, sino que nuestro escritor versa sobre todo tipo de cuestiones, mezclando lo divino con lo humano dentro de una línea de pensamiento endemoniadamente lógico, a pesar del presumible desorden que una primera lectura pueda proporcionarnos.

Precisamente, sobre dobles o triples lecturas trata el otro ensayo de *La corteza de la letra* que queremos destacar en estas páginas. Como siempre, un título

---

[145] José BERGAMÍN, "Dialecto melusino", *La corteza de la letra...*, p. 60.
[146] Concretamente, en el libro III, capítulo VI y que podemos encontrar en J.W. GOETHE, *Obras completas, II*, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 695-708. Respecto al fragmento de *Poesía y Verdad*, lo encontramos al final del libro X de la segunda parte de *Poesía y Verdad* (*op. cit.*, p. 1712).
[147] José BERGAMÍN, "Dialecto melusino", *La corteza de la letra...*, p. 62. Y en J. W. GOETHE, *Obras completas, II...*, p. 1712.
[148] José BERGAMÍN, "Dialecto melusino", *La corteza de la letra...*, p. 62.

acertado nos allana el camino para empezar este "Leer y releer"[149], donde encontramos en apenas cinco páginas una alabanza a la literatura basada en esa necesidad que tenemos todos nosotros de ella y que Bergamín, con ese atinado uso del lenguaje que le caracteriza, cifra en dos: porque nos los hemos "olvidado de puro sabido" y porque "leer es tomarle gusto, saber el sabor mismo: que es el saber mismo. Por eso olvidamos tan fácilmente lo tan puramente sabido – como el sabor que paladeamos de algún sabroso manjar o fruto -. Por eso tenemos que volver a paladearlo siempre y siempre de nuevo, mientras vivimos"[150]. Esa mezcla de placer y recuerdo en la lectura resulta fundamental en la manera de escribir de nuestro escritor, tanto en su teatro como en sus poemas o ensayos, pues en todos los géneros que cultiva trae a colación a otros autores u obras, o bien las palabras o personajes que durante mucho tiempo han acompañado su práctica lectora. Y no son ajenas a esas predilecciones las cuatro obras que escribe durante su primer exilio en Montevideo, pues tanto *Melusina* como *Medea* o *Los tejados de Madrid* poseen una ascendencia literaria muy determinada y bien conocida por nuestro autor. Y, en menor instancia, también en *¿A dónde iré que no tiemble?,* Bergamín se dejará llevar por una idea de la dramaturgia y del teatro que cuenta con una larga tradición literaria.

Y tras ese repaso de las principales actividades realizadas por Bergamín entre 1947 y 1954, podemos pasar a hablar ya, en concreto, sobre el teatro. Sin duda, visto el árido panorama que nos ha deparado la publicación de libros o artículos sobre otros géneros, puede decirse que, en general, requiere mayor atención por parte de nuestro autor en el periodo que estamos estudiando. El propio autor nos ofrece el motivo de esa predilección en una carta a su amigo Justino de Azcárate: "Y lo que sigo haciendo siempre son piezas de teatro. Me desahoga"[151]. Ahora bien, si analizamos en profundidad las obras teatrales que publicó Bergamín durante su primer exilio uruguayo, nos encontramos que solamente una fue gestada y publicada íntegramente en el citado país sudamericano. Nos referimos a *Medea, la encantadora*, la obra que, además, ha gozado de más representaciones de cuantas ha escrito nuestro autor. Penalva sostiene que la obra fue escrita en 1952, a petición de María Casares[152], aunque no aparece impresa por primera vez hasta 1954[153], el mismo año en que se estrenó, según señala el propio Bergamín al final de la edición de *Primer Acto:* "*Medea, la encantadora* se representó por vez primera en el Teatro del Pueblo de Montevideo, presentándola el *Club de Teatro* allí en el año 1954. La dirigió admirablemente el español José Struch (sic). Interpretaron - de modo insuperable a mi juicio- los personajes de Medea y Creusa las jóvenes actrices Dahd Sfeir y Beatriz Massons"[154]. Respecto a que esta "explosión trágica" estuviera pensada originariamente para ser interpretada por María Casares no parece recordarlo así, años más tarde, el dramaturgo exiliado quien afirma:

> Cuando yo andaba peregrinando por América (...) concebí en México la idea de una Medea esencial. (...) Acaricié durante años este propósito, que no realicé hasta encontrar, en Montevideo, (...) a la entonces

---

[149] *op. cit*, pp. 13-17.
[150] *op. cit.,* p. 14.
[151] Fragmento de una carta recogido por Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 177.
[152] *ibidem.*
[153] *Entregas de La Licorne,* Montevideo, 4 (febrero 1954), pp. 15-40.
[154] *Medea, la encantadora,* pp. 317-318.

incipiente actriz Dahd Sfeir. Viéndola actuar y pensando en ella y para ella escribí mi *Medea, la encantadora*[155].

Respecto a *Melusina y el espejo,* aunque aparece editada por primera vez en Montevideo[156], seguramente la escribió en México[157], mientras que *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas,* si bien fue escrita en Montevideo, no saldrá a la luz hasta casi una década después, cuando ya se encontraba el escritor en España[158]. Por último, la primera obra que se publica por esos años, *¿A dónde iré que no tiemble,* no la conservamos entera, sino que sólo conservamos algunos fragmentos de su primer acto en las dos revistas donde aparece[159], aunque conocemos la estructura y trama fundamental, por el resumen que la edición de la revista uruguaya nos ofrece al principio de la misma. Ni Rosa Mª Grillo ni Gonzalo Penalva aventuran una posible fecha de creación de la obra, por lo que desconocemos si su elaboración corresponde a la época mexicana o montevideana de su exilio. La lista se incrementaría con las dos obras citadas con anterioridad, *Voces de eco* y *La san Bartolomé;* y no sabemos tampoco si alguna de las piezas perdidas que cita en las "Acotaciones a *Medea*"[160] - *Donde una voz se apaga otra se enciende* y *El nuevo Abelardo* – fue escrita durante esta etapa. De todas formas, el interés de nuestro escritor por el teatro en esos años se refleja en otros hechos que traemos a colación ahora: sus esfuerzos por estrenar no sólo éstas sino alguna otra obra anterior; y su desazón ante algunas adversidades que este empeño le depara.

Para un hombre de teatro como Bergamín debió resultar penoso encontrarse en la cincuentena y prácticamente sin ninguna obra estrenada. Debemos recordar que sólo su drama de circunstancias, escrito en colaboración con Altolaguirre y titulado *El triunfo de las germanías,* apareció sobre la escena en plena guerra civil. Sin olvidarnos de sus libretos para ballet que, quizás, contribuían a recordarle su fracaso en la otra faceta del arte dramático. Por esta razón, seguramente le costó más asumir la negativa de Margarita Xirgu a interpretar *La niña guerrillera*[161], y tardó unos años en decidirse a estrenar algunas de sus

---

[155] José BERGAMÍN, "Una actriz", *El teatro de... José BERGAMÍN,* Madrid, Centro Dramático Nacional, 1980, p. s/n.

[156] Los dos primeros actos en: *Escritura*, Montevideo, 8 (diciembre 1949), pp. 28-53; y 9 (noviembre 1950), pp. 21-48. Aunque la obra completa aparece publicada suelta en Montevideo, *Escritura*, en diciembre de 1952.

[157] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...,* p. 177.

[158] *Primer Acto,* Madrid, 21 (marzo 1961), pp. 23-39. Gonzalo Penalva sitúa su fecha de creación hacia 1953, a partir de una carta que Bergamín envía a Justino de Azcárate (*cf. Tras las huellas de un fantasma...,* p. 177).

[159] En *Marcha*, Montevideo, 510 (30 diciembre 1949), pp. 12-13; y en *Revista de Guatemala*, año I (segunda época), 1 (abril-junio 1951), pp. 110-121.

[160] *cf. Medea, la encantadora,* notas 100 y 101. Por desgracia no hemos podido conseguir el ejemplar, escrito en francés, de *Donde una voz se apaga otra se enciende* con tiempo suficiente para dedicarle un espacio en esta tesis, en el caso de que confirmáramos su posible redacción durante los años de exilio de Bergamín. Debemos a Gonzalo Penalva esta información y el ofrecimiento de dicha pieza para su ulterior estudio.

[161] Véase para esta cuestión las páginas que le dedicamos dentro del apartado "Conclusión: Desenlace y sentido de la obra" del estudio introductorio a *La niña guerrillera* y, sobre todo, Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa...,* pp. 32-38.

piezas en Montevideo. Lo intentará con la obra rechazada por la actriz española y tendrá también que redoblar sus esfuerzos para conseguirlo. Para tal fin, funda un grupo teatral, "Retablillo español", que dirige él mismo junto con Walter Rela, Manuel Gilabert, José Ruibal y Gerardo Montes[162] y decide reimprimir la obra con motivo de su representación. Ya desde agosto de 1953 los periódicos dan noticia de los preparativos y aparición de dicha compañía de teatro experimental y también se harán eco del estreno de la misma el 27 de noviembre de 1953 en el teatro Artigas de Montevideo. Resaltamos este hecho porque el estreno recibió una agria crítica precisamente desde uno de los periódicos en los que había colaborado nuestro dramaturgo, el semanario montevideano *Marcha*[163]. Sabiendo el interés y especial cariño que sentía y había manifestado tener Bergamín hacia esta pieza, no resulta difícil suponer su dolor ante los comentarios de *Verdoux*, el firmante de la reseña en el citado diario. Ese mismo crítico vuelve a cargar las tintas contra el segundo estreno de nuestro dramaturgo, *Medea, la encantadora*, que es representada, como ya dijimos antes, en el Teatro del Pueblo de Montevideo. En esta ocasión, no se trata de un grupo experimental, sino que dentro de la compañía *Club de Teatro*, cuenta con el buen hacer del director español José Estruch y de las actrices uruguayas Dahd Sfeir y Beatriz Massons, además de la luminotecnia de Gorgias Gianola y el vestuario de Domingo Cavallero. Con motivo de la representación, Bergamín publicó en *Marcha* las "Acotaciones a *Medea*"[164] que, en la edición de *Primer Acto*, se editaron al final de la misma.

La obra se estrena el 9 de abril de 1954 y la dura reseña que realiza otra vez *Verdoux* provocó no sólo una respuesta por parte de Bergamín, sino de varios lectores anónimos[165] o de algún amigo y discípulo de nuestro dramaturgo. El texto de réplica bergaminiano lleva por título "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de *Medea*" y aparece dos meses después del estreno en la revista *Asir*[166]. En él, nuestro dramaturgo, tras lamentarse de que "la representación de *Medea, la encantadora*, no tuvo, a mi parecer, la crítica que se merecía"[167], justifica acertadamente la inclusión de las coplas y el aire andaluz que preside toda esta "explosión trágica". Por su parte, Guido Castillo recurre a dos artículos para defender la obra del autor exiliado: el primero aparece dentro de la sección de "Cartas a los lectores" del mismo periódico donde había aparecido la citada crítica[168], mientras el segundo, con el título de "Respuesta a José Bergamín", se publica en *Asir* en octubre de ese mismo año[169].

---

[162] *op. cit.*, p. 107. Ese cuadro directivo se modifica con la salida de Manuel Gilabert y Gerardo Montes y la entrada de Casto Canel, Pablo Doudchitzky, Jerónimo de Turégano y Antonio Serrano (*op. cit.*, p. 108).

[163] Los datos sobre esta crítica y la siguiente sobre *Medea, la encantadora* los hemos tomado de Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa...*, pp. 108-114.

[164] *Marcha*, Montevideo, 714 (2 abril 1954), p. 11.

[165] Dentro de la sección "Cartas a los lectores", *Marcha*, Montevideo, 732 (13 agosto 1954), p. 2.

[166] *Asir*, Montevideo, 35 (julio 1954), pp. 3-12.

[167] *art. cit.*, p. 4.

[168] *Marcha*, Montevideo, 717 (23 abril 1954), p. 2.

[169] *Asir*, Montevideo, 36 (octubre 1954), p. 32.

Tampoco dejará de defender su *Medea* en otras ocasiones y, así, en la nota final que acompaña al texto editado en *Primer Acto,* Bergamín señala cuáles fueron las primeras representaciones, indicando no sólo la realizada por el *Club de Teatro* en Montevideo, sino la versión francesa leída por la R.T.F de París, o la representación en la Sala Prometeo de la Habana[170]. Por supuesto no se olvida de citar los dos "estrenos" de la obra en España en el año 1963[171] y que, precisamente, fueron los que provocaron la reedición de su "explosión trágica" a cargo de la citada revista teatral. Quizás, con toda esa lista quiso sentirse algo desagraviado por el rechazo de su obra en Uruguay.

Pero, sin duda, la obra más representada de Bergamín ha cosechado muchas opiniones y críticas positivas, al margen de suponer una excepción dentro del panorama dramático de José Bergamín pues, al margen de esas escenas que aparecieron en el citado programa de televisión francesa o la lectura de algunas de sus piezas en diferentes homenajes, pocas obras suyas gozarán de representación ante el público, tal y como hemos podido ir comprobando. Quizás todas estas dificultades que tuvo para poner en escena su teatro, provocaron en él una sensación de mayor amargura, cuando por fin consigue estrenar dos de sus piezas teatrales. Seguramente, las críticas adversas y la creación de una polémica a favor y en contra de sus estrenos, aumentaron sus deseos de volver a España. Y lo hace de forma intempestiva, de un día para otro y dejando a Guido Castillo una amplia biblioteca que había ido incrementando a lo largo de esos años de exilio[172]. Existen, además, otras razones que contribuyen a acrecentar los deseo de salir de Uruguay, a pesar de que el propio Bergamín siempre considerase estos años los de su exilio más feliz:

> Montevideo fue mi más larga estancia americana y la más feliz, de modo que podría decir que fue, con México, mi verdadera segunda patria, sólo que más amable y particularmente cariñosa[173].

En primer lugar, nuestro escritor empieza a tener problemas con la Facultad de Humanidades y Ciencias, a raíz de un viaje que realiza, junto con Alberti, a Varsovia, donde se celebró en 1950 el Congreso por la Paz. A su regreso a Montevideo, se le acusa "de comunista y, en consecuencia, le es rescindido su contrato. Enrique Dieste pone en juego toda su influencia y el caso es discutido en el Parlamento; Bergamín vuelve a ser admitido"[174]. Pero este hecho le conduce a programar su vuelta, empezando por enviar a dos de sus hijos por delante, Fernando y Teresa, tal y como explica a su amigo Justino de Azcárate: "Y yo todavía espero volver. Ahora irá Teresa. Y tal vez Fernando. De este

---

[170] *Medea, la encantadora,* pp. 318-319.

[171] El estreno en Barcelona y en Madrid fue acompañado por otra pieza corta, *Hamlet solista,* una de las partes de *Enemigo que huye* que lleva también el título de *Variación y fuga de un fantasma* (en José BERGAMÍN, *La risa en los huesos,* Madrid, Nostromo, 1973, pp. 45-74).

[172] Información que nos aportó el propio Guido Castillo, en una entrevista realizada en Barcelona, el 26 de marzo de 1996. Ante la insistencia de su discípulo, Bergamín se vio obligado a llevarse un único libro que, por supuesto, tuvo que elegir el propio Guido. Se trataba de *La soledad* de Augusto Ferrán.

[173] Carlos GURMÉNDEZ, "La irreductible personalidad de José Bergamín", *El País Semanal,* 292 (14 noviembre 1982), p. 14.

[174] *cf.* Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...,* p. 183.

modo me parecerá sentirme volver con ellos y por ellos. Y algo es algo"[175]. A este hecho se une, por otro lado, que en junio de 1954 sufre una angina de pecho que debe soportar alejado de su familia y con una sensación de fracaso en su vida que le lleva a repudiar su exilio americano y salir, finalmente, el 12 de diciembre de 1954 rumbo a París.

2.3. Exilio en Francia (1954-1958). De la mano de Sófocles y Baudelaire: *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño.*

Aunque su deseo era regresar de inmediato a España, no pudo lograr su objetivo hasta casi cuatro años después, el 22 de diciembre de 1958. Constituye ésta su primera etapa parisina pues, a raíz de su nueva expulsión en 1963, tras refugiarse durante casi quince días en la Embajada de Uruguay, el escritor exiliado vuelve otra vez a Montevideo[176], donde reside desde el 1 de diciembre de 1963 hasta el 28 de enero de 1964. En esa fecha regresa, de nuevo, a París, donde, según él, vivió "como un fantasma" en el palacio que, gracias a Malraux, el gobierno francés le proporcionó[177]. Como nuestro estudio de la obra de Bergamín se centra exclusivamente en el teatro que éste escribió durante su largo peregrinar – de 1939 a 1970, salvo los cinco años de su primera "vuelta" – , debe terminar en 1958 este repaso de su actividad teatral y literaria, pues a este primer exilio parisino corresponden sus últimas piezas dramáticas, *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño o El dormitorio.* Sin embargo, creemos, que es obligado hacer una incursión, al final de este apartado, a los estrenos y proyectos teatrales de nuestro dramaturgo hasta la fecha de su muerte, acaecida el 28 de agosto de 1983, pues por algo siempre se consideró a sí mismo, "peregrino en su patria":

Fui peregrino en mi patria
desde que nací.
Y lo fui en todos los tiempos
en que en ella viví[178].

Soy peregrino en mi patria,
y tan peregrino en ella,
que voy solo, y voy andando
sin casi pisar su tierra[179].

---

[175] Carta a Justino de Azcárate, fechada el 21 de noviembre de 1953 y recogida en *op. cit.*, p. 184.

[176] Para más datos sobre la carta al por entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, que desencadenó su expulsión así como las dos semanas que permanece refugiado en la Embajada de Uruguay, se puede ver *op. cit.*, pp. 218-232 y pp. 241-248.

[177] Para ésta y otras informaciones sobre su segundo exilio parisino, ver *op. cit.*, pp. 232-238. También puede leerse "Bergamín en París (1964-1970)" de Gonzalo PENALVA, en AA.VV., *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional...*, pp. 177-188, y el texto que sobre la citada comunicación aparece publicado en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín...*, pp. 321-340.

[178] Primera estrofa del poema que escribió en primavera de 1982, y que apareció en *Nuevo Índice*, 7 (1982), pp. 10-11. Citado por el propio Bergamín en Carlos GURMÉNDEZ, "La irreductible personalidad de José Bergamín"..., p. 14.

[179] *Poesía, III*, p. 100.

Respecto al primer exilio de Bergamín en París, lo primero que podemos decir es que no resultó tan breve como él hubiera deseado. La estancia se prolongó más de lo esperado, aunque, nada más llegar a la capital francesa, nuestro escritor comenzó a realizar los trámites para obtener su pasaporte y el permiso para poder regresar y reunirse con los suyos en España. Durante esos cuatro años reside como huésped de la Casa de México, dentro de la Cité Universitaire. Además, vuelve a tratar a viejos amigos, a través de dos tertulias diferentes: "una de habla hispana: Bacarisse, Ramón Gaya, Picasso, Gurméndez... y la venezolana Fina Gómez (...) Por otra parte, Malraux, F. Delay, Claude Aveline, Pierre Emmanuel, quien le pone en contacto con los círculos intelectuales católicos de París"[180].

Fueron años, por otro lado, de penurias y soledad – como explica en su correspondencia con Guido Castillo[181] -, y como avalan otras cartas que se intercambiaron amigos de Bergamín por esa época. Así, entre la correspondencia de Max Aub pueden leerse dos epístolas en las que aluden Vicente Aleixandre – en carta fechada a 1 de julio de 1958 – y Max Aub en su respuesta – datada a 10 de agosto de ese mismo año – sobre sus problemas económicos[182].

Entre las actividades que llenarán los días de nuestro autor, mientras espera su ansiada documentación, podemos citar sus largos paseos por París, ciudad que le parece maravillosa, pero que no le evita sentir la soledad: "me encuentro solo y triste. Y prefiero perderme a encontrarme así"[183]. Por otro lado, su mayor dedicación como escritor se centrará en los artículos que sigue enviando a *El Nacional* de Caracas, que suman un cómputo total – desde el 20 de diciembre de 1954 hasta enero de 1958 – de cincuenta y cuatro[184]. Según acostumbraba, Bergamín escribe de todo lo divino y lo humano: de literatura, de toros, de política, etc. Además de estos artículos periodísticos, se publica *La corteza de la letra* en 1957, con varios ensayos escritos durante su estancia en Montevideo, como ya comentamos antes, y dos artículos más. El primero, en *Esprit*, lleva por título "Lettre a Albert Béguin" y el segundo, en *Índice*, versa sobre "La emoción del toreo"[185]. Podemos decir que estamos ante otra etapa de carestía literaria, tal como le ocurrió durante su estancia en Montevideo. De entre todo el conjunto de su bibliografía, sólo aparece el prólogo que escribió para el volumen de fotografías, *Cante hondo* de André Martin[186], además de las traducciones al francés de *Medea*[187], y de dos de sus obras: "Nous en aurons raison" y "Revenir"[188].

---

[180] *cf.* Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 187 .

[181] Tal y como el propio Guido Castillo nos manifestó en una entrevista celebrada con él el 26 de marzo de 1996.

[182] La correspondencia que mantuvo Max Aub durante sus años de exilio puede ser consultada en la Fundación Max Aub de Segorbe.

[183] De una carta fechada el 10 de octubre de 1955 y dirigida a Carmina Abril (*ibidem).*

[184] *cf.* "Bibliografía", en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín...*, pp. 383-384.

[185] *Esprit*, París, 242 (septiembre 1956), pp. 227-232 e *Índice*, Madrid (julio-septiembre 1958).

[186] André MARTIN, *Cante hondo*, París, edition du Seuil, 1957, con traducción de Pierre Emmanuel.

[187] *Médée l'enchanteresse*, traducción de Alice Ahrweiler, *Esprit*, París, 227 (abril 1954), pp. 495-520. Aunque también debió de dejar preparada por esas fechas la versión francesa

Junto con los artículos para *El Nacional,* la segunda gran ocupación literaria de Bergamín durante esta época, será la poesía. Al igual que le sucederá en el segundo exilio parisino, nuestro escritor "acude de modo habitual a la poesía como expresión básica de su quehacer literario o, mejor, como forma predilecta de manifestar su situación anímica"[189]. De esta forma, entre 1954 y 1958, fueron escritos la mayor parte de los poemas que integran *Rimas y sonetos rezagados* y los de *Duendecitos y coplas* [190]. Ambos se publican, sin embargo, en la década de los sesenta[191]. También alude a un volumen de poesías, titulado *Cancionerillo del Duende:*

> Ello es que cuando vuelvas a Madrid acaso te encuentres, o te lleven Fernan y Tere, un *Cancionerillo del Duende,* con más de ciento cincuenta coplas o cantarcillos de soledad y soledades, que me salieron, en vez de suspiros y lágrimas, este verano de París[192].

También sabemos de su existencia por una carta que escribió Max Aub a Bergamín, fechada el 16 de abril de 1964, donde le preguntaba sobre qué poemas inéditos de *Cancionerillo del Duende*, escritos en París en 1955, puede publicar en la revista que está creando, *Los Sesenta*[193]. Nada más sabemos sobre este libro ni respecto a otros posibles libros en los que trabajara durante esa temporada y que pudo abandonar con su traslado o regalar con su generosidad habitual.

Por último, debemos referirnos a su faceta teatral, pues, en esos años, Bergamín debió terminar su tercera y última versión de una tragedia clásica, *La sangre de Antígona,* al tiempo que realizaba una nueva obra en un acto, basada en un poema de Baudelaire, *La cama, tumba del sueño o El dormitorio.* Ambas obras – al igual que ocurrió con su obra de los años 20, *Los filólogos* - se dieron durante un tiempo por perdidas, pero acabaron por publicarse en un número de *Primer Acto,* pocos meses antes de la muerte del escritor exiliado[194]. La propia revista presenta ambas obras con dos artículos sobre la obra teatral de Bergamín, firmados por Gonzalo Penalva y José Monleón[195], y también explica

---

de sus *Aphorismes* junto con C. Aveline que aparecerían, casi a la vez, en Aviñón, Rulliere (Pour F.M. et ses amis, 13), 1959; y *Lettres nouvelles,* París, (4 marzo 1959).

[188] El primero apareció un año antes de su llegada a París en *Europe*, 91-92 (julio-agosto 1953), pp. 72-75; y el segundo también en *Europe*, 345-346 (febrero 1958). Como en el caso de *Medea, la encantadora,* la traducción fue realizada por Alice Ahrweiler.

[189] Gonzalo PENALVA, "Presentación" a *Poemas inéditos de José BERGAMÍN,* en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín...,* p. 408.

[190] *cf.* Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...,* pp. 188-192.

[191] *Rimas y sonetos rezagados,* Santiago de Chile-Madrid, Renuevos de Cruz y Raya, 1962; y *Duendecitos y coplas,* Santiago de Chile-Madrid, Cruz del Sur, 1963.

[192] Carta fechada el 24 de abril de 1955 y recogida en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...,* p.194, nota 20.

[193] Epistolario que puede ser consultado en el archivo de la Fundación Max Aub que se encuentra en Segorbe.

[194] *Primer Acto,* Madrid, 198 (marzo-abril 1983), pp. 48-69 y pp. 70-80, respectivamente.

[195] Gonzalo PENALVA, "José Bergamín y el lenguaje de la máscara" y José MONLEÓN, "Bergamín, un dramaturgo sin público", *Primer Acto,* Madrid, 198 (marzo-abril 1983), pp. 33-40 y pp. 41-47, respectivamente.

que "desde hace algún tiempo, *Primer Acto* disponía de dos textos inéditos de Bergamín, *La sangre de Antígona*, y *El dormitorio*, versión esta última de una obra de Baudelaire. En la lista de los dramas perdidos o inacabados de Bergamín, incluida a continuación, habrá, pues, que tachar dos títulos, no porque a partir de ahora vayan a ser conocidos, ni siquiera por una minoría, sino porque, publicados en nuestras páginas, son ya dos obras que viven en la marginalidad accesible de una revista de teatro"[196].

Es indudable que *La cama, tumba de sueño* corresponde a esta etapa de su primer exilio en Francia. Tal y como indica uno de los dibujos que acompaña a la edición de *Primer Acto*, realizado por el propio Bergamín, la obra fue terminada en "París", el "26 de junio de 1956"[197]. Incluso nos atrevemos a aventurar la hipótesis de que esta "segunda versión" de la obra bergaminiana no es más que la traducción de un original escrito en francés y con el título *Le lit tombeau du rêve ou la chambre a couclar*[198]. Más problemas de datación ofrece *La sangre de Antígona*, ya que, su inclusión dentro de las "Acotaciones a *Medea*" nos puede llevar a suponer que el dramaturgo exiliado ya la tenía acabada en Montevideo[199]. Sin embargo, sabemos que Bergamín estuvo trabajando junto a Salvador Bacarisse durante unos seis meses sobre la citada pieza teatral, dándola por terminada en 1955, aunque nuestro dramaturgo pudo seguir trabajando sobre el texto durante más tiempo[200]. Esta información la aproximaría a la fecha de 1956 que aparece al final de *La cama* y justificaría, incluso, algunos vocablos franceses que aparecen en *La sangre de Antígona*[201], así como la edición conjunta de ambas obras por parte de *Primer Acto*.

Y aunque con estas dos piezas podemos dar por terminado nuestro estudio sobre la producción teatral de José Bergamín, sabemos que no fueron las últimas obras teatrales que escribió. De nuevo entraríamos en esa lista de obras perdidas o inconclusas que incluirían títulos como *La tiara de cascabeles, La barricada*, "*Las alas de la hormiga*, una visión de la primavera de Praga, y *El zángano que se creyó reina-abeja*, sobre el Concilio Vaticano II y la figura del Papa"[202]. Por otro lado, en los dos números que *Cuadernos El Público* y *Primer Acto* dedicaron a la labor teatral de nuestro escritor se incluyen tres textos dramáticos más: *El alma en un hilo*, *Arturo o el hijo del esqueleto* y *Los tiempos que corren*[203]. Además, en una conversación con su amigo José Esteban, en marzo de 1981, reafirma su intención de sacar a la luz algunos de estos textos:

---

[196] *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril 1983), p. 32.
[197] *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril 1983), p. 80.
[198] Véase el texto colocado a pie del dibujo realizado por Bergamín, en a*rt. cit*., p. 70. Gonzalo Penalva posee dicha versión francesa para la pertinente contrastación.
[199] *Medea, la encantadora*, pp. 316-317.
[200] Christiane Heine, "Salvador Bacarisse en el Centenario de su nacimiento", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), pp. 43-75.
[201] "*Evocation musicale (avec voix) de la bataille*", *La sangre de Antígona*, p. 390.
[202] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín...", p. 5.
[203] En *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), p. 71 y *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril 1983), p. 47, respectivamente. Para una información algo más detallada sobre estas piezas, puede consultarse nuestro artículo, "Repertorio teatral de José Bergamín", en AA.VV., *El exilio teatral republicano de 1939*, edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees / GEXEL (Sinaia, 4), 1999, pp. 363-378.

> Ahora quiero hacer una serie de libelos ilegales, pero no clandestinos, que son cosas muy diferentes. Por ejemplo, *El infamador. Limpia, fija y da esplendor*, y seguir publicando duendecitos y coplas y algunas de mis piezas teatrales de tiempos pasados y presentes, como *La tiara de cascabeles*, *Las alas de la hormiga*, *El zángano que se creyó reina abeja*, *Rey ni llovido del cielo*, y un largo etcétera[204].

Ese deseo de ver publicadas sus obras dramáticas corre parejo a su ilusión ante el estreno o representación de alguna de ellas. Pero, ciertamente, son muy pocas las piezas que conocieron una puesta en escena. La más privilegiada, en ese sentido, fue *Medea, la encantadora*. Orgullosamente, el mismo Bergamín señala cuáles fueron las primeras representaciones en la "Nota" final que acompaña al texto editado en *Primer Acto.* Así, desde 1954 hasta 1963 la obra subió en cinco ocasiones a los escenarios: tres en el extranjero – concretamente, en Montevideo, París y La Habana -, y dos más en España – en Barcelona y en Madrid[205] -.

Desde luego, la historia nos demuestra que será ésta la obra que goce de mayor proyección en los escenarios, pues, al margen de las puestas en escena citadas por su autor, vuelve a representarse por el grupo del Teatro Universitario de *Tabanque* de Sevilla el 5 de enero de 1969, dentro del Festival Palma-68[206]. "Además, el 21 de abril de 1970 se emite por la televisión francesa un programa de hora y media de duración, en el que junto con una biografía preparada por el mismo Mitrani - titulada *Masques et Bergamasques* - en la que interviene el escritor como protagonista, se emite una selección de su obra dramática: *Medea, la encantadora*, *Melusina y el espejo* y *Los tejados de Madrid*. Todo ello bajo los auspicios de Malraux"[207]. Y también ha sido elegida en otros homenajes que se le han brindado en España, donde se ha destacado su labor como dramaturgo y la importancia de su teatro mediante la puesta en escena de algunas de sus obras. Así, en el acto que se celebró en el María Guerrero el 23 de junio de 1980 se procedió a "la lectura de *Melusina y el espejo*, con la posterior representación de *Medea, la encantadora*, interpretada por Dahd Sfeir, Mª Jesús Hoyos y Paco Guijar, supliendo la guitarra de Manolo Sanlúcar los "cantes" y conservando, a la vez, el sabor andaluz. En la lectura de *Melusina* intervienen, además, Nuria Espert y Marisa Paredes, entre otros"[208]. Bergamín asistió al ensayo general, pero no al homenaje, con el público abarrotando el teatro, a pesar de los ruegos de Alberti o Nuria Espert.

Resulta interesante comprobar cómo dos de los directores que montaron *Medea la encantadora* conciben su puesta en escena. Sus juicios de valor se alejan bastante de la impresión que, al final de su vida, guardaba el propio autor de su obra dramática:

---

[204] José ESTEBAN, "Bergamín de viva voz", en AA.VV., *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación*, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997), pp. 25-26.
[205] *Medea, la encantadora*, pp. 317-321.
[206] *Yorik*, (segunda época), Barcelona, 31 (febrero de 1969), pp. 59-62.
[207] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*..., p. 237.
[208] *op. cit.*, p. 297.

> Mi intento no llega a ser teatro, y se queda, a mi juicio, en teatro para leer, en teatro para la butaca de casa. Lo que yo he hecho respecto del teatro es como el toreo de salón respecto del que se hace en los ruedos[209].

Bien al contrario, Carlos Lucena, quien dirigió *Medea* en 1963 en Madrid, opina que "la pieza tiene tal carga de sugerencia que no intenté hacer un montaje de hierro, sino que preferí, contra mi costumbre, dejarme arrastrar por la fuerza explosiva de la pieza, y es que montar una pieza de Bergamín es siempre un deleite más que una obligación"[210]. Palabras llenas de cariño, pero que caen, quizás, en ese tópico laudatorio que se utiliza para estos casos, aunque no dejen de ser sinceras. Más interesantes se nos revelan las que escribió Ricard Salvat, director de la puesta en escena en el teatro Guimerà de Barcelona. En su opinión, existía un problema, el de dar unidad a una obra cuyas escenas carecían de "estructuración teatral a la manera arquitectónica tradicional"[211], con "alternancia de prosa y verso y la continua pirueta y vaivén intelectuales"[212]. Para lograr esa homogeneidad "pedí a don José Bergamín que me permitiera reducir a la mitad las coplas y parte de los poemas que Medea recita antes y después de matar a sus hijos. Don José aceptó e incluso llegó a pedirme en el ensayo general que cortara aún más las coplas, que quedaron reducidas a cuatro "[213]. De esta forma, según Salvat, se lograba una mayor homegeneidad de las partes en prosa y en verso, aunque este defecto, tal y como manifiesta más adelante, se situaría dentro de un problema más general y que atañe a casi todo el teatro en verso que se ha escrito en el siglo XX, ya que salvo en algunos pocos autores – cita a Fry y a Elliot – no se ha conseguido una "forma adecuada del teatro en verso, el teatro poético en general"[214].

Pero, precisamente, esta obra supone la excepción dentro del panorama dramático de José Bergamín, pues, al margen de esas escenas que aparecieron en el citado programa de televisión francesa o la lectura de algunas de sus piezas en diferentes homenajes[215], pocas obras dramáticas suyas gozarán de representación ante el público. Entre ellas podemos citar los tres ballets "mexicanos" en 1940[216]; o el estreno de *La niña guerrillera* el 27 de noviembre de 1953 en el Teatro Artigas de Montevideo[217].

---

[209] *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril 1983), p. 47.

[210] Carlos LUCENA, "Notas sobre *Medea, la encantadora*", *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), p. 43.

[211] Ricard SALVAT, "Mi puesta en escena de la *Medea* de Bergamín", *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), p. 44.

[212] *ibidem*..

[213] *ibidem.*

[214] *ibidem.*

[215] O ante un público muy minoritario, como pudo ser la que realizó Ofelia Guilmain de *La niña guerrillera* para la serie "Los lunes trágicos del Caballito" que organizaba Max Aub (*cf.* Carta de Max Aub a Vicente Aleixandre, fechada el 22 de junio de 1959 y conservada en el archivo de la Fundación Max Aub en Segorbe).

[216] "Prólogo" a *Don Lindo de Almería*..., pp. 54-55.

[217] La representación sólo duró dos días más, 28 y 29 de noviembre (*cf. Boletín de Información del "Retablillo Español"*, Montevideo, I, 1 (enero 1954), p. s/n.).

CAPÍTULO II: LAS IDEAS SOBRE EL TEATRO Y LA PRECEPTIVA DRAMÁTICA DE JOSÉ BERGAMÍN

En el apartado anterior esperamos haber demostrado cómo Bergamín resultó un dramaturgo que pensaba sus obras para la escena, a pesar del fracaso, en términos cuantitativos, de su experiencia en la representación. A lo largo de numerosos ensayos y escritos fue nuestro autor desarrollando su concepción sobre el teatro, partiendo de la consideración reflexiva sobre las obras de otros autores, pero también sobre su dramaturgia personal.

Uno de los textos más interesantes en el que comenta aspectos de su propia labor como hombre de teatro resultan las ya citadas "Acotaciones a *Medea*"[1]. Primero, transforma la "paradoja del comediante" de Diderot sobre el equilibrio entre "el juguete perfecto" y "el alma" o "la gracia", en la "paradoja del comediógrafo", y pasa a referirse a los tres vértices fundamentales de toda obra: autor, actor y público. Después, juega con los conceptos de oscuridad y claridad, para explicar su idea definitoria del teatro como "máscara de cristal" o "máscara transparente". Es decir, que "El teatro no habla más que un solo lenguaje enteramente inteligible: el de la máscara. (...) Cuando escuchamos sus palabras y la vemos en ella, dice, como todo lenguaje humano, mucho más y mucho menos de lo que el poeta puso en su voz. El lenguaje puro de la máscara - la teatralidad poética- tiene la virtud viva de aumentar y disminuir, consecuentemente, esta doble condición expresa del que habla.(...) *¿Pero qué ha querido decir el autor con esta comedia?* - Ha querido decir lo que ha dicho, aunque haya dicho lo que acaso no quería decir - hubiera respondido Unamuno-, porque lo que importa es lo que *ha quedado dicho*"[2].

Más adelante, añadirá que "el teatro no realiza nada: lo irrealiza todo. Certera verdad teatralizadora la de Sartre (el teórico, no el autor) cuando afirma que los personajes de teatro lo son porque pueden irrealizarse siempre sin poderse nunca realizar. Hamlet, Segismundo, Don Juan... se irrealizan por el actor, por el comediante, paradójicamente. ¿Por qué fueron antes, expresamente, expresivamente, paradójicamente, irrealizados por su autor? ¿Por qué fueron o nacieron *irrealizables*?"[3].

De ambos fragmentos se deducen varios aspectos fundamentales en la dramaturgia de nuestro escritor. Por un lado, su visión del teatro como *máscara* supone la primacía de la poesía y el arte sobre la definición tradicionalmente aceptada de teatro como "espejo de costumbres" o reflejo de la realidad histórica de un momento determinado. Por otra parte, aborda la cuestión, ampliamente discutida en aquella época, respecto a si el teatro es mera diversión o ha de comunicar y defender una tesis. Es decir, ¿se trata de un mero espectáculo o debe ser escuela de pensamiento y tener, por tanto, una finalidad didáctica manifiesta?. Y por último, alude a esa *irrealidad* del teatro y de sus personajes, lo que nos ayuda a entender su preferencia hacia esos grandes mitos escénicos, a los que volverá a dar vida - si es que alguna vez la perdieron - en sus obras teatrales.

---

[1] *Primer Acto*, 44 (1963), pp. 35-36; en nuestra edición de *Medea, la encantadora*, pp. 313-317. Para facilitar su localización, aludiremos a ellas, a partir de con la paginación que ocupa en la edición que hemos preparado para esta tesis.
[2] *Medea, la encantadora*, p. 314.
[3] *op. cit.*, p. 316.

Otro texto interesante sobre las ideas dramáticas de Bergamín lo constituye el "Prólogo-Epílogo-Apostillas a *La niña guerrillera*", que se publica en el *Boletín de Información del "Retablillo Español"*, con motivo del estreno de *La niña guerrillera*, en el Teatro Artigas de Montevideo[4]. Tras una dura crítica a las fuerzas aliadas por no prolongar en territorio español la victoria contra el fascismo lograda en el resto de Europa, Bergamín pasa a comentar cuestiones más literarias en tres apartados. En primer lugar, explica bajo el título, "Historia corta de un romance largo", la génesis de la pieza que va a estrenar, indicando sus fuentes, sentido y raigambre literaria. En su segunda parte, "Lo que es teatro y lo que no", defiende las infinitas posibilidades del arte teatral. Y no sólo en el pasado – teatro griego, senequista, renacentista, shakesperiano, o barroco español -, sino que

> En nuestro siglo de múltiples Geometrías y Lógicas posibles – como Teologías - ¿no sería preferible suponer un número N de teatros posibles o imposibles? Ya vimos en España aquello del teatro o teatros "de arte", fuera o contra de los teatros de verdad; quiero decir, de los teatros de numeroso público, junto a los "de cámara", como la música, o de públicos selectos y reducidos. Y aquello otro de los "hombres de teatro" y de los poetas: con la tonta provocación de Benavente a los poetas para que hicieran un teatro poético especial (el de los Marquina y Pemanes). Como si hablar de un teatro poético fuera otra cosa que un pleonasmo, si no una tontería. Como si la poesía y el teatro se pudiesen de veras separar; el poeta del autor dramático o dramaturgo, etc., etc... Como si no hubiese más verdadera poesía en una comedia de Arniches – sainete o tragedia grotesca – o de los Quintero, o de Benavente... (hombres de teatro como Galdós), que no en las cursis representaciones de Marquina o Pemán; o, no cursis, y en gran parte teatralísimas, de los Machado, García Lorca o Alberti... Todo eso, ¿no es teatro? Pero, ¡qué distinto, diverso, en su enésima dimensión de teatralidad![5]

Por último, en "La importancia de llamarse López" se refleja – entre veras y burlas - las dificultades que, como exiliado, tuvo que sufrir Bergamín para representar su obra, pero sobre todo se transluce su interés por llevar al escenario y al público sus piezas teatrales. De nuevo se manifiesta su deseo no cumplido de crear una dramaturgia popular, si por popular se entiende que resuene sobre la escena y no se quede en mero texto literario y de lectura.

Tras comentar estos dos breves textos sobre dramaturgia que escribió Bergamín pensando de forma especial en sus propias obras, analizaremos a continuación algunos de los aspectos más relevantes que, en su opinión y desde un plano más teórico, debía poseer el arte escénico. Según se desprende de sus numerosos ensayos y artículos sobre esta cuestión, cinco serían las notas características del teatro que defiende. En primer lugar, la influencia de dos modelos que marcan su cima literaria y artística: la tragedia clásica y el drama barroco español. En segundo lugar, la religiosidad que por origen y condición debe acompañar a toda producción teatral. En tercer lugar, debe cumplir el requisito imprescindible de ser popular, de llegar a su más amplia difusión. Y, por último,

---

[4] *Boletín de Información del "Retablillo Español"*, Montevideo, I, 1 (enero 1954), p. s/n. Lo hemos reproducido al final de nuestra edición de *La niña guerrillera*, pp. 156-167.
[5] *op. cit.*, p. 164.

aunar su carácter poético con un aire plenamente literario. Para completar este capítulo, nos referiremos a algunas de las cuestiones que, siempre según el parecer de nuestro dramaturgo, debe tratar toda obra dramática.

1. Tragedia griega y drama cristiano.

La comparación entre dos de las cumbres teatrales de todos los tiempos, la tragedia griega del siglo V antes de Jesucristo y el drama cristiano del XVII, parte, en primer lugar, de la concepción diferente que, sobre la divinidad y el destino, poseen ambos:

> La razón era una pasión para el griego: una pasión humana; la pasión es una razón para el cristiano, una razón divina. De este modo se le representaba al griego, en su teatro, una verificación de la muerte, por la razón, que es el desesperado y desesperante *sentimiento trágico de la vida*, como le ha llamado Unamuno; mientras que al español del XVII lo que se le representa en su teatro es una verificación de la vida por la fe, que es una esperanzada y esperanzadora concepción lírica de la muerte. Por eso el teatro griego se convertía, por su verdad, en un vivo *teatro de la muerte*, como le diría Calderón. En cambio, el teatro católico español del XVII, se hizo, por la muerte, un verdadero teatro vivo: un poético *torcedor del pensamiento*[6].

Aparentemente, para el espectador y dramaturgo del XVII ha desaparecido el conflicto trágico, pues la fe y la esperanza han acabado con el *sentimiento trágico de la vida*, en el mismo instante en que la muerte, por la redención de Cristo, ya no resulta un mal temible, sino la puerta hacia una segunda existencia, mucho mejor y más verdadera, que la terrena. De este modo, parecería que ya no es posible una agonía o rebelión del hombre contra su propia existencia, conflicto que, por otro lado, constituye uno de los desencadenantes de los argumentos trágicos. José Bergamín reconoce que de la tragedia se ha pasado al drama, pero que en éste se puede dar cabida a uno de los problemas más acuciantes y maravillosos, a la vez, del hombre, el de su libertad:

> En la tragedia o comedia griegas, por la máscara, el destino del hombre actúa sobre el hombre, desde fuera, como voluntad de los dioses. En el drama cristiano, al desenmascararse el destino, por el hombre, resulta lo verdaderamente dramático del hombre, que es no tener destino: tener libertad. El destino humano es para el cristiano la propia libertad del hombre[7].

El hombre, de esta forma, no lucha contra fuerzas externas, ya sean divinas o naturales, sino contra sí mismo. El uso de esa libertad, la capacidad de elegir y, por tanto, de responsabilizarse de cada una de sus acciones, constituye el germen de lo auténticamente trágico. Ya no cabe echar la culpa a una falta heredada de los antepasados

---

[6] José BERGAMÍN,"La cólera española y el concepto lírico de la muerte", en *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII*), Madrid, Plutarco, 1933, p. 102.
[7] José BERGAMÍN,"Pasar y suceder", en *Disparadero español, III: el alma en un hilo*, México, Séneca (Árbol), 1940, p. 229.

o a un destino injustamente querido por los dioses. El hombre resulta el único responsable de sus acciones y al único al que se le va a pedir cuentas de cómo ha utilizado su capacidad de obrar y equivocarse con absoluta libertad. Esa dimensión dramática y agónica del hombre la vivió Bergamín en sus propias carnes, con sus dudas de fe y dos intentos de suicidio. Pero además, será un tema recurrente en su obra, especialmente, en *Tanto tienes, ¿A dónde iré?, La sangre de Antígona* y *Medea, la encantadora*.

Y es que el problema de la libertad individual y de la culpa está íntimamente ligado al del hombre y la divinidad. Y constituye otro de los motivos por los que ambos teatros, griego y cristiano, tuvieron tanta importancia en sus épocas y continúan vigentes en la nuestra. Tocan el problema humano por excelencia, el de la transcendencia o no transcendencia divina del hombre; la cuestión sobre la razón y la fe, desde ópticas y soluciones distintas. Pero mientras los griegos proporcionan a la humanidad la luz de la razón, Cristo iluminará al hombre con la llama de la fe:

> El griego creía para mirar, para ver lo que miraba, y veía porque creía, o lo que creía: veía lo que creía ver; lo que creaba o poetizaba en el acto mismo de mirar: *in actu oculi*: en *un abrir y cerrar de ojos*: en un instante, en un momento. (...)
>
> El cristiano, por el contrario, ve para creer: para ver más allá de lo que mira; y lo ve y no lo cree, porque ve lo que no ve: porque ve visiones, y así no detiene al pensamiento con la mirada ante las cosas para iluminarlas de racionalidad solamente, creándolas o poetizándolas en el espacio; (...) sino que proyecta su pensamiento sobre ellas, para traspasarlas de luz, para atravesarlas como un luminoso proyectil lanzado hacia un futuro eterno: para crearlas o poetizarlas, creándolas o poetizándolas en el tiempo[8].

Para Bergamín esas dos posturas diferentes ante la vida conllevarán dos maneras diametralmente opuestas de hacer y entender el teatro:

> Lo que ve el cristiano con sus ojos cuando se mira en este espejo de su teatro católico español, es lo que no ve mientras más mira; que mientras más mira y menos ve, mejor se siente cantar en el corazón la fe: la música de su sangre; mejor presiente lo que no siente en su corazón, por sus ojos ciegos: la pura corazonada de la fe: el presentimiento divino de lo eterno (...)
>
> Los ojos del griego, por el contrario, le hacían sentir la vida, en lo aparente, como velo o vestido o traje de verdad: y en esta forma, la vida se le revelaba, por la muerte, enmascarándose de su mentira: trágicamente[9].

La diferencia es manifiesta para nuestro escritor. El drama cristiano, el auto sacramental, resulta un medio para materializar y mostrar a los ojos la fe y la vida eterna, mientras la tragedia griega lo que consigue es racionalizar las inquietudes del hombre, darles una dimensión de realidad enmascarándolas, conviertiéndolas en teatro, en ficción teatral. La vida del ser humano se pone en escena para que el espectador la contemple desde fuera, racionalmente, y así pueda entenderla mejor. Sólo comprendiendo la tragedia

---

[8] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII*)..., pp. 34-35.
[9] *op. cit.*, p. 37.

de Edipo podía el griego asumir su propia tragedia, la de su existencia: ésa parece ser la auténtica dimensión trágica del hombre griego, según Bergamín:

> Trágico modo de purgar el hombre, por la sangre, su delito mayor: el de haber nacido. Así llevaba a su corazón el griego por lo que veía, por lo que lloraba, la mayor desdicha según su filósofo: una idea confusa de lo divino; y hasta una trágica difusión o profusión, sangrienta y llorona, de sus mismos dioses. Por eso se hacía el griego de la divinidad una especie distinta de la suya; como una conjunción de dioses en el espacio intemporal del éxtasis: una conjunción copulativa o disyuntiva, de amor o de odio, belicosa o erótica: y crepuscular, por fronteriza de la sombra. Mientras, al cristiano, la divinidad se le hizo, por su propia especie, como una conjunción personal de Dios en el tiempo; una humanización verbal de Dios, por Cristo: crepuscular, por fronteriza de la luz eterna[10].

Sin embargo, el hecho de que Cristo se encarnase en hombre y procurase para la humanidad un camino hacia la vida eterna no acaba con la tragedia o el sentimiento trágico de la vida. Se necesita la fe para creer que hay una vida después de la muerte. Por esa razón, la tragedia del drama cristiano llega a ser aún más compleja que la griega. Para el hombre griego la existencia del destino llegaba a ser una creencia consoladora, pues toda su vida pasaba a depender de la voluntad divina, no de la suya. En cambio, la libertad que abre Cristo para todos los hombres supone preguntarse incesantemente sobre nuestro obrar humano y aceptar que la responsabilidad última de todas nuestras acciones depende de nosotros mismos:

> La tragedia griega nos ofrece, en la profundidad aparente de su *cristalina verdad*, las creencias del hombre griego, o del pueblo griego, en un orden moral inviolable, que le exige una sumisión ineludible al poder divino: y más aún que a ese poder divino, al destino trágico que lo rige: que no es otro, en definitiva, que la máscara transparente de ese orden moral mismo, más poderoso que los dioses que los representan. Nada escapa al poder divino de ese destino trágico contra el cual afirma *Prometeo* que los mismos dioses son impotentes. Así leemos en Esquilo que frente a ese poder moral eterno, a ese orden y concierto racional del mundo, orden y concierto espiritual de la razón, el hombre se siente débil, frágil: porque *sus pensamientos son inconstantes como sombra de humo;* porque *toda su vida es como una imagen pintada que se borra con una esponja.* (...) Por eso es un *arte de vestir al muñeco* (...)
>
> Y ese cuerpo desnudo que para el griego era una respuesta, para el cristiano fue una interrogación.
>
> El drama cristiano añade a la especulación racional de lo divino por la máscara, por el hábito, por el traje, por la costumbre, la significación enigmática de su interrogación temporal. La vida humana se nos hace, según San Pablo, por la fe de Cristo, espejo y enigma: solamente por un espejo, en un enigma, la hemos de contemplar[11].

---

[10] *op. cit.*, pp. 39-40.
[11] *op. cit.*, pp. 66-68.

De esta forma, dos grandes cuestiones trágicas irrumpen con el cristianismo en la escena: el problema de la libertad, al que ya aludimos, y la lucha con el tiempo, entendiendo por tal la vida de que disponemos en este mundo:

> Lo trágico es el hombre en ese teatro de los griegos, mientras que en el nuestro español del XVII, lo trágico es el tiempo, o los tiempos; lo trágico es el mundo, que no tiene naturaleza humana, que no puede identificarse, ni trágica, ni dramáticamente, con el hombre. La persona trágica o cómica del hombre, la máscara griega, se hace, después del cristianismo, por la teatralización o popularización de los poetas españoles del XVII, persona dramática; la cual es una especie de paradójica expresión teatral del hombre desenmascarado. Tragedia sin tragedia. Comedia sin comedia. Máscara sin máscara[12].

Pero ambos teatros, pese a las diferencias que establece entre ellos, son un ejemplo de temas y requisitos que Bergamín propone para su propia manera de concebir el arte escénico. Y es que tanto en la tragedia griega como en el drama cristiano se tocaron las grandes cuestiones eternas del ser humano: Dios, la razón, la libertad, el tiempo, la angustia de vivir y la muerte. Todos los interrogantes que él desea mostrar en su teatro. Además, en uno y otro se conjugaron los tres requisitos para que un teatro triunfe en su época y adquiera la condición de clásico en las siguientes. Un teatro se convierte en universalmente humano, en opinión de nuestro escritor, cuando consigue ser a la vez religioso, popular y poético:

> También el primitivo teatro griego había representado la figura humana, por la muerte, plena, en su íntimo vacío, de esa embriaguez de la sangre como de una borrachera divina. Por eso, como otras veces he señalado, en estos teatros populares, y esencialmente poéticos, exclusivamente poéticos, el español del XVII y el primitivo griego, por la transparencia de la sangre se ilumina el pensamiento humano de presencia divina; traspasando el hombre los límites de su ser temporal, de su cuerpo (...). Una y otra sangre, uno y otro vino, desvelan, revelan al hombre, luminosamente, por la muerte. Una y otra embriaguez mortal de la fe, encienden la figura humana de transcendente desesperación o esperanza. Tras la animación de las máscaras de estos prodigiosos teatros vivos se nos revela la figura del hombre revolucionariamente dramatizada en el tiempo y contra el tiempo. (...) En este humanismo esencial, trágico o dramático, coinciden los poetas primitivos griegos, con los españoles del XVII[13].

Veamos, en primer lugar, cómo concebía esos tres requisitos Bergamín, junto con el de su carácter literario, para estudiar después las cuestiones que debían tener cabida en el teatro, tal y como él lo concebía.

---

[12] José BERGAMÍN, "Música y máscara de la sangre", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Andra, 1976, pp. 124-125.
[13] *op. cit*., pp. 121-122.

2. Teatro religioso.

Hemos visto cómo el teatro griego y cristiano tenían una vinculación muy estrecha con la religión. Los dos deben su origen al rito, en honor a Dionisios el primero, y como representación de los misterios de fe y de las escenas de la vida de Cristo, el segundo. Pero, al margen de ese origen inicial ritual, los dos teatros conservan, en su esencia, rasgos religiosos o litúrgicos:

> Una comedia o representación se repite todo el tiempo que requiera, hasta poder ofrecerse a un público o públicos sucesivos para quienes, repitiéndose, se representa. El acto teatral diríamos que se repite, como el acto litúrgico, independientemente de su propia significación. Lo que tiene de teatral la liturgia, de esa manera, es como lo que tiene a su vez de litúrgico, de religioso, el teatro. (...) El mejor ejemplo lo tendríamos en las representaciones que se hacían en España, derivadas de los *misterios* y *moralidades medievales* con el nombre exactísimo de actos o *autos sacramentales*. Se dramatiza esta poesía teatral por una forma épico-lírica, como la de la tragedia griega o la de la visionaria teatralización también teológico-poética, del *poema sacro* de Dante para mostrar "lo religioso teatralizado por un acto de fe"[14].

Esa vinculación estrecha entre teatro y religiosidad es fundamental para entender la producción dramática de Bergamín y, en general, casi toda su obra, incluyendo sus ensayos y poemas. Nuestro autor resuelve el problema de la época respecto a la disyuntiva entre un arte deshumanizado o social, defendiendo su propia postura:

> Para mí el arte – literario - todo arte, es adjetivo: arte de...Y ahora están en el arte *para* el arte - que es morderse la cola. Peor que el arte *por* el arte. Todavía peor. Para mí el arte debe ser, en definitiva, ni más ni menos que una propaganda religiosa. Y nunca "demasiado humano". Propaganda o propagación espiritual[15].

Se sitúa, de esta forma, en tierra de nadie, con una concepción muy personal del fenómeno artístico y literario que muy pocas veces resultará bien comprendida. Y, sin embargo, José Bergamín incluye la religiosidad en su obra por resultar un elemento indisociable del ser humano, de su lucha vital y existencial. Y defendía esa postura porque la fe, la dimensión religiosa, el diálogo con Dios le eran imprescindibles:

> La foi de Bergamín fut sincère, profonde et savante. Il connaissait parfaitement les mystiques espagnols, l'erasmisme, les problèmes du catholicisme espagnol. (...) Il s'opposa toujours au *fondamentalisme* traditionnel. Le catholicisme ouvert et la nouvelle théologie en train de

---

[14] José BERGAMÍN,"El pan en la mano", *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1973, p. 28.

[15] De una carta a Miguel de Unamuno, recogida en Nigel DENNIS, *José Bergamín: A Critical Introduction, 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 215, nota 7. "The letter is dated 7 March 1928 and is as yet unpublished. I quote from it with the kind permission of Sr. Bergamín", (*op. cit.*, p. 113).

naître en France eurent sur lui une forte influence. Nous parlions souvent ensemble de la nécessité qu'il y avait d'engager le catholicisme espagnol dans une voie plus ouverte et accordée aux temps que nous vivions, qu'on pourrait qualifier de *pré-conciliaires*[16].

Como una de sus constantes referencias literarias y humanas, Miguel de Unamuno, no podía concebir el camino de la fe, sin el de la duda, Dios sin el Diablo. En más de una ocasión se referirá a esa fe incierta, la que él tenía, como único medio de vivir, de sentirse vivo: "La duda y la fe son el ritmo vivo del pensamiento", "La duda no es vacilación: es oscilación, y es fidelidad", "Se empieza siempre por creer y se acaba siempre por dudar; pero hay que empezar siempre de nuevo" o "Lo cierto es la muerte; lo incierto, lo dudoso, es la vida, la inmortalidad. Aprende a dejar lo cierto por lo dudoso"[17]. Esa oscilación entre la duda y la fe fue constante a lo largo de toda su vida. Incluso él explicaba sus dos crisis religiosas como reflejo indiscutible de sus dudas y vacilaciones, de sus luchas en la fe. Sabemos que la primera se produjo siendo joven y le colocó en puertas del suicidio:

> Efectivamente, a los veinticuatro años, Bergamín, rotos los asideros religiosos, llena su mente y su pensamiento de un cúmulo de lecturas difícilmente digeribles y, después de una experiencia amorosa poco afortunada, decide suicidarse. Compra una pistola y va al Retiro madrileño pensando en la cercana muerte. Casualmente, cerca de allí había dos niñas jugando y al llamarles la atención la figura triste y meditabunda de Bergamín, se le acercaron. El escritor, al verlas junto a él, deja sus fúnebres reflexiones y, de repente, *empezó a creer*. Y así, misteriosamente, comienza a salir de la crisis. Este hecho es el que está en el fondo de toda la concepción bergaminiana de la mujer[18].

La segunda crisis se produjo en París, durante su segundo exilio, tal y como lo recuerda Roselyne Chenu, quien le conoció muy bien durante esa época. En agosto de 1962, "par son attitude, l'Église espagnole (*cet athéisme pratique*) venait de provoquer en lui une crise religieuse, analogue à celle qu'il avait connue à l'âge de vingt ans, si violente qu'il était incapable d'entreprendre et même d'esquisser le livre qu'il voulait écrire sur Bernanos. Toutes ses forces étaient mobilisées dans une lutte contre le désespoir: Satan, me disait-il, agit en tentateur et en accusateur"[19]. Para Bergamín, *on ne possède jamais la foi en permanence, mais seulement de temps à autre. Ce sont des éclairs de foi. Cela dépend de nous et de la grâce*. Plutôt que prétendre avoir la foi, il faudrait dire: *La foi me tient. Et l'athéisme est l'absence de foi, la nuit du jour de la foi. Nous sommes donc tous athées -ou plutôt "inthées"- à nos heures*"[20].

---

[16] Antonio GARRIGUES DÍAZ-CAÑABATE, "Les années *Cruz y Raya*", en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 73.
[17] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella, La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, pp. 93-94.
[18] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obras de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, pp. 34-35.
[19] Roselyne CHENU, "L'énergie légère du proscrit", en AA.VV., *José Bergamín...*, p. 155.
[20] *ibidem*.

Vuelve a salir la lucha entre la fe y la incertidumbre, la esperanza y la desesperación, la tranquilidad y la angustia, Dios y el Diablo. Toda una problemática que se erigirá en protagonista de sus piezas teatrales, ya que refleja la agonía interior de quien las escribió. Y una vez más la vida del autor y su pensamiento cobran una dramática coherencia en su obra.

Pero, al margen de las posibles interferencias entre sus incertidumbres personales y su obra, existen otros elementos que vinculan lo divino con la poesía, el teatro, el arte en general. En primer lugar el carácter de eternidad que transpira toda obra poética, de momento sublime, único y, en última instancia, divino:

> *Los sacramentos son los signos de las cosas divinas*, dice San Agustín. Bergamín afirma que todo lo sagrado es poesía. Que la poesía es una expresión indispensable de la fe. El vínculo que establece entre la poesía y lo sagrado parece complejo, pero en realidad es simple: tanto la poesía como lo sagrado convierten el tiempo en eternidad (...) Toda vida, dice, está hecha de momentos históricos cruzados de instantes eternos. Cual la poesía suprema, el sacramento une la vida a la eternidad, funde la vida en eternidad[21].

Además, tal como recalcaba en los casos concretos de la tragedia griega y el misterio cristiano, el teatro sirve para visualizar los aspectos más transcendentes, misteriosos y divinos que componen la vida humana. "La teatralidad del culto litúrgico, su representación del misterio cristiano por el acto de fe sacramental, es también conciencia popular del cristianismo, [- "el teatro es la conciencia de un pueblo" -]; su instrumento de popularización, al visibilizarnos lo invisible de sus misterios de fe, teatralizándolos por una especie de enmascaramiento transparente, que, en principio y en definitiva, es un acto estético y poético. La imagen o imágenes sensibles, del lenguaje sacramental se nos hacen inteligibles por la sensibilización de este lenguaje para los ojos y los oídos"[22].

Esa capacidad de hacer inteligible las realidades más sublimes y arraigadas en el pensamiento del hombre es la que convierte al teatro en un medio popular y de popularización. Popular porque refleja la manera de pensar del pueblo en que se dio cita su conciencia popular. Instrumento de popularización porque hace inteligible a todo tipo de públicos realidades transcendentes, filosóficas y metafísicas. El teatro constituye el sistema ideal, en opinión de Bergamín, para que el espectador se interrogue, a partir de las preguntas que el autor y el actor ha presentado, sobre las grandes incógnitas del hombre. Por eso resulta popular, es decir, comprometido e interesante para cualquier hombre, para todos los hombres, independientemente de su condición, cultura, época o ideología. Y en esa relación con lo popular y lo humano basará su manera de entender y hacer teatro.

---

[21] André MALRAUX, "Prefacio" a José BERGAMÍN, *El clavo ardiendo...*, p. 10.
[22] José BERGAMÍN, "El pan en la mano", en *El clavo ardiendo...*, pp. 38-39.

3. Teatro popular.

Si la religiosidad en el teatro y en el propio Bergamín constituyen una unidad indisoluble, también las condiciones de popular y religioso forman una referencia común en lo que al mundo teatral o poético se refiere. Así, "lo que populariza este teatro es la fe en lo divino: como lo que popularizó el teatro griego; y la fe en lo divino era para Lope, el inventor, por el pueblo y para el pueblo, de este teatro, la fe católica de Cristo"[23]. En otros escritos vuelve a reincidir sobre esta cuestión, la identidad entre religiosidad y teatralidad, incluyendo alguna de las paradojas a las que era tan aficionado:

> Pero teatralidad a conciencia, y poesía o realidad teatralizada, ¿no es, en suma, comunión o comunicación humana? ¿No es religiosidad? Todo teatro, o teatralidad verdadera, parece religión o religiosidad: como, a su vez, toda religión o religiosidad, cuando se comunica o hace también común, nos parece que se teatraliza. Teatro y religión coinciden, natural y sobrenaturalmente, en hacerse, por la poesía, expresión, y comunicación, o comunión, de la conciencia humana. Visible o invisiblemente[24].

Por ese motivo, el teatro refleja, mejor que ningún otro arte, la conciencia o manera de pensar de un pueblo, porque es capaz de representar ante los ojos y los oídos los aspectos más íntimos, sus pensamientos. De esta forma, a través del teatro se comprende y se entiende a una nación, pues "un pueblo se conoce cuando se verifica definiéndose por el teatro: cuando se teatraliza. Un teatro se verifica cuando se define conociéndose por su popularidad: cuando se populariza: Teatralizar es popularizar, siempre. Y a la inversa, todo lo que se populariza es porque se teatraliza de algún modo. El teatro es un instrumento, una máquina de popularizar: lo que sea, la religión o la moral o la política; de popularizar las ideas o las cosas. Un instrumento poético. El teatro es un arte poético de popularizar el pensamiento"[25].

Pero, además, llega aún más lejos esa relación entre teatro y pueblo. Y es que no sólo nosotros podemos conocer a un pueblo a través de su teatro, sino que también "un pueblo se conoce a sí mismo por su teatralidad, o en su teatro, como un teatro se conoce por su popularidad o en su popularidad:(...) cuando cuenta su historia se hace teatro como cuando su teatro se hace historia; cuando piensa; cuando habla o cuando canta: cuando se *romancea* o se *noveliza*, haciéndose, verdaderamente, de nuevas; que todo ese lenguaje popular es lenguaje poético, enfurecido o escenificado, teatralizado: que todo eso es, en definitiva, teatralidad: pura teatralidad"[26]. Coincide, en ese sentido y con ciertos matices[27], con una actitud romántica ante la literatura, entendiendo como tal la vinculación

---

[23] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, pp. 131-132.

[24] José BERGAMÍN,"Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación", *El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca (Otoño 1943), p. 24.

[25] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en *Mangas y capirotes...*, p. 27.

[26] *op. cit*., p. 29.

[27] "El teatro es siempre conciencia de un pueblo o no es teatro - escribió románticamente Zeller, estudiando a los griegos - ; para decirnos que un pueblo que no tiene teatro no tiene

que este movimiento establecía entre la cultura y el pueblo que la producía. Esta identidad de términos se nos revela de manera especial, dentro de su dramaturgia en el exilio, en el romance de *La niña guerrillera*.

Podemos deducir de los ensayos de Bergamín otros elementos que relacionan el teatro con el pueblo y la popularidad. Entraríamos, con ello, en la función que, para nuestro autor, desempeña el teatro. Ya hemos visto anteriormente su dimensión y finalidad religiosa y, precisamente, en esa capacidad para hacer inteligible lo más incomprensible estriba la importancia social del teatro. A través de la escena se puede llegar a toda clase de públicos pero, además, se puede transmitir todo tipo de mensajes.

Las posibilidades del teatro como arte para llegar a un amplio sector del público fueron comentadas frecuentemente por Bergamín, Por ejemplo, al afirmar que "el pueblo, cuando se representa a sí mismo su propia historia, saca a relucir sus *figuraciones* más puras, especulando poéticamente su pensamiento en ellas; y ésta es la historia del teatro popular, por lo que se llamó el espejo de las costumbres. El teatro es una especulación superficial de imágenes, reflejo de la vida imaginativa popular, reflejo de figuras y formas: una especulación fabulosa y fantástica del pensamiento (...) graduándose en tragedia o comedia según curve la línea de su superficie especular de un modo o de otro (...) El teatro es cosa de ver o de mirar porque en él vemos el fondo, esotérico, de nuestro pensamiento niño, que es nuestro pensamiento pueblo: nuestro analfabetismo radical. Y es que el teatro representa las *figuraciones* poéticas por la palabra; y no por la letra"[28].

Por esta razón le atrae poderosamente el teatro a Bergamín, porque es un arte analfabeto, en el sentido de que en él lo que importa es la palabra, el espíritu, y no la letra:

> Para el pueblo niño analfabeto griego, el mundo era poéticamente, un juego divino, era como una conjunción real de dioses: una conjunción copulativa y disyuntiva: los dioses se aman y se combaten. Para el pueblo niño analfabeto cristiano, el universo es, poéticamente, también juego divino, pero como una conjunción personal de Dios. Los pueblos, como los niños, piensan y creen simultáneamente, jugando: porque su racionalidad es pura o poética, es decir, divina (...) ¡Pobres de nosotros, o de ellos, si aceptásemos supersticiosamente como ineludible el monopolio literal, o letrado, o literario, de la cultura![29].

Nuestro dramaturgo se opuso en repetidas circunstancias a la alfabetización o "literarilización" del arte y de la cultura. El excesivo apego a las palabras, a la palabrería, suponía una barrera respecto al auténtico sentido de lo que los vocablos querían decir en realidad. Por eso el teatro le parecía el sistema más idóneo y analfabeto, ya que añade, irremediablemente, una dimensión no literal y más espiritual a la simple letra escrita.

---

conciencia" (José BERGAMÍN, "Vida y milagros del *género chico*. Preludio a un libro futuro", en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 111).

[28] José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, Santiago de Chile /Madrid, Cruz del Sur [Ariel, Barcelona] (Renuevos de Cruz y Raya, 2), 1961, pp. 28-29.

[29] *op. cit.*, pp. 11-12.

Bergamín se oponía a esa alfabetización que supone leer de corrido, pronunciar sonidos, sin pararse a pensar los múltiples significados o matices que cada palabra encierra en sí. Además, la escena era un ejemplo claro de la diversidad de significaciones que pueden transmitir las palabras. En una representación, como ya indicamos, el autor y el actor ofrecen la posibilidad de que cada espectador entienda más de lo que se ha querido decir, además de que a cada cual le suenen de forma diferente esas palabras, no las letras.

Pero, además, el teatro, el arte en general, es popular por otra razón, por la función y finalidad que posee. "El teatro popular - y decir que el teatro es popular es como decir que es poético, una redundancia -, el teatro popular no lo es por el público que tiene (...) sino por la función que públicamente representa: como la Iglesia; esto es, por ser función exclusivamente espiritual o imaginativa del pensamiento. Basta con un niño para poblar de figuraciones un teatro: o sea, para teatralizar figurativamente un pensamiento"[30]. En opinión de Bergamín, esa función primordial es ineludible, ya que constituye la esencia misma del arte teatral.

No nos ha de extrañar, por tanto, que en la polémica suscitada en torno al arte deshumanizado que inició Ortega y Gasset, nuestro dramaturgo tomase el punto de vista contrario, repaldando no sólo el deber, sino, fundamentalmente, el derecho a un arte popular. Su respuesta al artículo de Ortega sobre "La deshumanización del arte", que se empezó a publicar en *El Sol* en enero-febrero de 1924, es una de las más rápidas y críticas. "El autor de *El cohete y la estrella*, en "Las cosas en su punto" (12 enero 1924), dice que Ortega ha iniciado una especie de campaña, entre literaria y política, para demostrar que el arte moderno no solamente es *impopular, sino antipopular, enemigo de todos y dedicado exclusivamente a unos pocos*. Bergamín rechaza *humildísimamente* la teoría orteguiana, y refiriéndose al teatro afirma que *es popular o no es teatro, es otra cosa distinta, que puede ser literatura, mejor o peor, escenografía, música..., etc, para delectación de minorías selectas*"[31].

También una parte de sus desavenencias con el que un día había sido su maestro, Juan Ramón Jiménez, proviene del diferente enfoque que ambos tenían sobre esa cuestión. Éste último, en el artículo "Historias de España y México. Un enredado enredo", "rechaza el enfoque machadiano de Bergamín y expone su idea, muchas veces defendida, en el sentido de que el escritor debe estar si no al margen, sí libre de cualquier condicionante que no sea estrictamente literario" [32]. Bergamín, en "El ensimismado enfurecido", responde que "el intelectual, el escritor, no tiene derecho a permanecer aislado, en su torre de marfil, cuando la realidad circundante es tan dura como la vivida en España durante la guerra civil y en los años posteriores. De ahí que contraponga las figuras de Machado, Lorca o Miguel Hernández a las de Juan Ramón, Ortega y otros" [33].

---

[30] *op. cit*., pp. 30-31.

[31] El artículo "Las cosas en su punto" apareció en *España*, Madrid, 404 (12 enero 1924), pp. 8-9. Pero toda la cita entrecomillada está recogida de Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 45.

[32] *op. cit*., p. 50. Para más información sobre la relación entre ambos escritores, véase Nigel DENNIS, *Perfume and Poison. A Study of the Relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Kassel, Edition Reichenberger, 1985.

[33] José BERGAMÍN, "El ensimismado enfurecido. Los puntos sobre las jotas", *Letras de México*, México, 21 (septiembre 1944), p. 6; recogido en *ibidem*.

Y es que José Bergamín no podía desentenderse de los problemas y tragedias de la época que le tocó vivir. Tampoco su teatro que, como comprobaremos, tocará, además de los temas humanos de siempre - Dios, la fe, el tiempo y la muerte - aquellas circunstancias más terribles de su época. Así, la guerra y el destierro dominarán el conflicto dramático de *La hija de Dios* o *La niña guerrillera*, y exiliadas resultan también Antígona y Medea, en sus respectivas obras.

Relacionándolo con la vertiente religiosa, debemos decir que ambos temas son cruciales en la vida y en los escritos de Bergamín. En efecto, "there is an obvious parallel in the approach that Bergamín took to religion and politics. In both areas he defended the pure motives and ideals that had inspired, on the one hand, the original mission of the Church, and on the other, the original trajectory of the Republic"[34]. Si bien es cierto que, en el caso concreto de sus piezas dramáticas, será el primer tema, el religioso o existencial, el que prime sobre una problemática política y, en concreto, republicana. El hombre y sus grandes cuestiones, de hoy y de siempre, serán los protagonistas que más veces actúen en sus escenarios. Y, sin embargo, no dejará de escribir teatro con una función social o popular indudable, pese a las acusaciones que se le ha hecho de ser precisamente lo contrario, oscuro e intelectual.

Ya hemos aludido, al hablar de su producción dramática, de cómo Bergamín consideró un fracaso personal y de autor sus escasos escarceos con la escena propiamente dicha. Y lo sintió así porque estaba convencido de que sólo la afluencia de público a un teatro es signo de la popularidad del mismo. Pero, además, era optimista respecto a la viabilidad de un teatro popular que pudiera tocar las cuestiones más importantes para el hombre sin ningún reparo. Un teatro que, situado en un contexto y época determinados, fuese válido y útil en cualquier otra época y circunstancia. El éxito de esta clase de teatro se había conseguido con la tragedia griega y el drama cristiano. Bergamín, al igual que otros dramaturgos de su época, creía poder conseguir un teatro popular y digno, para todos y donde tuviera cabida todo. Las circunstancias históricas que le tocó vivir impidieron que esa simbiosis perfecta entre el público y un teatro magistral se produjese. Pero parte de su fracaso para poner sus proyectos sobre la escena se debe a un tercer aspecto o característica de su teatro: su poeticidad o ficcionalidad. Teatro teatral, que supera la realidad con su mundo dramático o poético. Grito, máscara y temblor son las notas preponderantes de esa concepción literaria de su dramaturgia y que dificulta, sin duda, su puesta en escena.

4. Teatro poético.

Aunque el teatro es el arte donde las cuestiones más importantes del hombre llegan más fácilmente al mayor número de personas posibles, José Bergamín siempre defendió que el carácter poético, de ficción y literario es inmanente a toda producción dramática. El teatro es teatro porque aúna la poesía y la mentira, repite insistentemente. Así, al comparar la tragedia en el teatro griego con las corridas de toros, afirma:

> En la tragedia griega se nos muestra al hombre ante el destino como en el ruedo de la plaza de toros al hombre ante el toro. En ambos casos la manera de situar o colocar al hombre ante el riesgo mortal de su vida nos

[34] Nigel DENNIS, *José Bergamín: A Critical Introduction, 1920-1936...*, p. 169.

parece una atrocidad. Lo que separa estas dos imágenes es su realidad inmediata. En la tragedia se nos representa imaginativamente una vida en pura ficción, en mera apariencia para los sentidos y su entendimiento. De este modo ha podido decirse que el espectáculo trágico nos exalta y nos purifica; por eso mismo, por realizarse o verificarse para nosotros fabulosamente. Nosotros podemos volver repetidamente a contemplar cómo Edipo pierde sus ojos, cómo inferna trágicamente su vida por su propio destino, sin que perdamos nuestros propios ojos al contemplarlo, sin que nuestra propia vida padezca el destino trágico de Edipo personalmente. En el espectáculo de una corrida de toros, en cambio, lo que vemos, lo que miramos, no es una representación fabulosa sino el hecho real del hombre - un hombre, el torero - que, efectivamente, se está jugando en aquel trance peligroso de torear, no solamente su propia vida - que puede, a su vez, representársenos como nuestra - sino el sentido y razón mortal de esa vida; o, diciéndolo de otro modo, su *significación torera*[35].

Esa ficción teatral tiene mucho que ver, como ya indicamos, con tres aspectos o notas que los definen: el grito, la máscara y el temblor poético. Todos ellos inciden en la definición del teatro como mentira o engaño poético. Pues sólo entre burlas y mentiras se pueden decir las mayores veras o verdades, en opinión de Bergamín.

4.1. Teatro como grito.

En repetidas ocasiones utiliza ese símil para indicar cómo, gracias a la mentira teatral, se revelan y se escuchan los más trágicos y lastimeros lamentos del ser humano:

El teatro es grito, como afirma certeramente don Miguel de Unamuno, y alguno tiene que acabar - o empezar - por salir gritando; por eso, cuando no empieza por gritar el drama, la comedia, acaba por gritar el público. (...) ¿Qué hacen Esquilo y Shakespeare o Calderón, sino gritar engañosamente? Gritar de lo que les duele el engaño. El teatro es grito por la palabra o por el gesto; la máscara en un grito para los ojos antes de serlo, por su resonancia de la voz para los oídos: haciéndose por lo visto y oído entendido; transmitiendo el grito del pensamiento, del pensar mentido, fingido, figurado, que es lo dramático: vestido, máscara del pensar[36].

Y es que el teatro sólo puede hacerse entender a gritos, poniéndose fuera de sí para lograr ser más inteligible. Por otro lado, el público asiste al teatro para que le hablen a gritos, para que le mientan y, al mentirle y gritarle, poder ponerse fuera de sí y entender su realidad mucho mejor:

La comedia y la tragedia piensan mentirosamente gritando, con tan aguda angustia de mentir - o de pensar que mienten - que tienen que gritar para expresarse, desasirse, enajenarse de la razón, mintiendo; para ponerse

[35] José BERGAMÍN, *La claridad del toreo*, Madrid, Turner, 1987, p. 10.
[36] José BERGAMÍN,"Ramón y el eco", en *Prólogos epilogales*, edición de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 73-74.

> fuera de sí: *ponerse en escena*. (...) Grito de agonía, de antagonismos. La protagonista dramática grita en la máscara para que se le vea, y se la oiga, y se la entienda claramente; para ser cosa y causa de teatro. Aun el teatro mudo es un grito para los ojos: mímica grotesca. Ni aun callar se puede en el teatro silenciosamente. El silencio dramático es un silencio resonante, por las tablas del escenario que lo sostiene: un silencio estruendoso, atronado, tableteado como el trueno. También mentido, también ficto. El teatro miente a voz en grito para ser verdad, verdad poética, dramática. Las personas fictas dramáticas son de pura verdad cuando son de pura mentira: figuras o imágenes, fantasmas (...) ¡Cuánta sangre cuesta al verdadero poeta dramático esta mentira! (...) Pero el público, ese enorme personaje a que el narcisismo lírico de Ramón había apelado como Eco, no quiere que le engañen de verdad, sino de mentira; o a la inversa, según lo que se trate de mentir o verificar: el teatro o la vida.
>
> El enorme Eco de una sala de teatro no responde más que a los gritos[37].

Con ello alude al citado cáracter popular y analfabeto del arte teatral. Ya que "el teatro que es, por esencia, presencia y potencia, popular, o sea, por definición, analfabeto, no puede hablar sino a voces y a gritos, no puede hablar por señas; por señas sólo se habla en letras"[38]. Sobre la escena toda la mentira debe hacerse manifiestamente clara e inteligible, engaño de verdad a los ojos y a los oídos, sin temor que la letra dé lugar a los equívocos o a falsas interpretaciones. Por esta razón, por su mentira, es paradójicamente, tan real el teatro:

> La realidad teatral es imaginativa y poética. (...) Pues lo que hace el teatro con la palabra es darle a su realidad imaginativa o fantástica resonancia poética total (...) Que por eso decía nuestro Unamuno que el teatro es siempre grito. O sea, voz en grito. Y Cocteau, muy certeramente, afirmaba que un delicado encaje, sobre la escena, debe estar tejido de cordeles de barco: para poderse ver teatralizado de ese modo. Tablas y diablas no son más que imaginación.
>
> (...) En el teatro las apariencias no engañan. Y que aquello de las *máscaras desnudas*, que inventó Pirandello, era una genial paradoja, expresiva de esta misma verdad escénica y dramática: porque una máscara que se desnuda, se suicida.
>
> El teatro no es confesionario discreto; la confesión en el teatro se hace con altavoz [39].

Las grandes verdades deben subir a escena para que, una vez enmascaradas y gritadas, se nos hagan poderosamente evidentes y reales. Ésa es la paradoja por excelencia del teatro y la que le confiere ese valor indiscutible como escenario, nunca mejor dicho, de la vida humana. Por su mentira y ficción se convierte en espejo del hombre

---

[37] *op. cit.*, p. 74.

[38] José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo y la importanica del demonio...*, p. 30.

[39] José BERGAMÍN, "Figuraciones pasajeras...", *El pasajero, peregrino español en México, III...*, pp. 11-12.

y, al igual que el espejo, se comporta como un artefacto que, gracias a distorsionar y situar al hombre fuera de sí, refleja al ser humano tal cual es. Nunca resulta más real el espectador que cuando observa su imagen en un espejo o en el escenario de un teatro, es decir, cuando se convierte en ser ficticio, en imagen de lo que es:

> *Las cosas*, decía Nietzsche, *son las fronteras del pensamiento*. Las cosas de teatro son esas fronteras reales del pensamiento hecho poesía teatral. (...) Poesía a voz en grito. La imagen poética, en el teatro, se nos ofrece siempre, por eso, con tanta intensidad figurativa, que parece grotesca; como si se enmascarase de sí misma. No es otra la razón poética de ser de la máscara; y de su expresión de risa o de llanto. La dramaticidad teatral se sobrepone o sobrepasa a esta doble expresión enmascaradora, al entrelazarlas, convirtiéndola en tragicomedia. (...) El teatro es poesía a voz en grito. (...) Todas estas cosas de teatro, por serlo, lo son de poesía. Y la realidad humana que nos ofrecen, es, por eso mismo, el espejo en que se refleja nuestra conciencia; que, por tan aparentemente exagerada o grotesca representación, se nos figura real y verdadera. *El arte teatral* - afirmaba un crítico ruso - *es incompatible con la mentira*.
>
> Decir que la teatralidad es eco o resonancia (...) es lo mismo que decir, como siempre se dijo, que el teatro es el espejo de las costumbres[40].

Por tanto, el teatro resulta una mentira, como grito, a los oídos, pero también, como máscara, a los ojos. Y es que "todo en el teatro es, por el contrario que en el circo taurino, poesía materializada, mágica y prodigiosa. Todo es por la poesía y para la poesía, exclusivamente. (...) En el teatro, todo lo que no es poesía, no es verdad. Ir al teatro a mentir, es suicidarse. (...) Porque todo en el teatro es poesía y por y para la poesía, desde sus tablas hasta sus diablas, todo lo que vive en tal ámbito es divinamente o endiabladamente poético. (...) La poesía que no es nunca mentira, la poesía, que es la pura verdad, es la que se desnuda en el teatro, paradójicamente, por su máscara transparente, por su apariencia vana. *Engaño a los ojos*, diría Cervantes"[41].

En varias de sus obras en el exilio, mostrará claramente al público esa ilusión teatral. Tal es el caso de la tramoya puesta en evidencia en el último epílogo de *Tanto tienes*, o bien la ruptura con la realidad que supone teatralizar palabras de otro autor en *La hija de Dios*, en la misma *Tanto tienes* o en *Los tejados de Madrid*. Sin olvidarnos del juego con esa doble realidad que aparece en *La niña guerrillera* o en *La cama, tumba del sueño*. Con esa revelación descarada de la irrealidad, llegamos a otra de las metáforas que utiliza Bergamín para referirse al teatro: la máscara, debido a las connotaciones de engaño o enmascaramiento de la realidad que este término evoca.

4.2. Teatro como máscara.

Lo primero que defiende Bergamín sobre este aspecto es la entidad de la máscara, del teatro, como enmascarador de algo que lo sostiene o existe detrás de él. Un teatro como mero teatro, es decir como una máscara hueca, no vale nada. Tiene que haber algo detrás que lo sustente.

---

[40] *op. cit.*, pp. 20-21.
[41] *op. cit.*, pp. 13-14.

> La máscara contiene la pasión y la burla, como un cubilete de dados: para lanzarlas fuera, lejos, con más fuerzas (que es por lo que ahueca la voz), para abrirles camino en el espacio y en el tiempo: para vigorizar todas las posibilidades birlibirloqueras del juego. Pero la máscara por la máscara no es nada (el teatro por el teatro, el arte por el arte, etc...) La voz ahuecada, sin palabra, sin pensamiento, es un vacío *uh...uh...uh...uuuhhh...*, para que acuda el toro; y el toro, despectivamente, se va[42].

Nos interesa resaltar este párrafo porque, a pesar de los numerosos pasajes en los que Bergamín aboga por un teatro popular, se le ha acusado en diversas ocasiones, de escribir un teatro como mera distracción o juego escénico. Nada más lejos de su intención y de su práctica dramática como tendremos ocasión de comprobar más adelante. Las piezas teatrales de Bergamín no traslucen un vacío "*uh...uh...uh*", intrascendente y hueco, sino ese grito demoledor del hombre al que antes hemos aludido. Sólo de esa forma se pude entender el término de máscara que sirve para definir su teatro:

> Su rostro no es máscara aunque se enmascara de sombra o de luz. Porque lo que nos dice esa lucha, esa pelea, del hombre solo con su sombra o su eco, con su vida y con su pasión - del hombre solo con el toro -,es la más radical afirmación de la vida por la muerte (...) Tal vez la mentira no es nunca lo contrario de la verdad, sino su enmascaradora ilusión que la manifiesta y trasparenta, que la verifica; por las veras o por las burlas[43].

Para Bergamín, el ser humano y sus circunstancias nunca se manifiestan de forma tan real como sobre el escenario teatral, con la única excepción del ruedo torero:

> También el juego del toreo se hace entre tablas. (...) De este otro juego imaginativo del toreo, trágico y luminoso, hemos hablado mucho en diversas ocasiones; exponiéndolo como claramente intelectual y racional; como signo y figura sobrehumana de la burla y pasión del hombre invisible; como Arte de Birlibirloque. (...) Aquí sucede todo lo contrario que dentro del anillo cerrado en tablas del toreo, donde el hombre desaparece para hacerse pura figura iluminada o encendida de luces de razón, entendimiento racional, burla y birla. Sobre las tablas del teatro y entre sus diablas celestes, el hombre se visibiliza por entero - por entero y por verdadero -: aparentando vanamente hasta lo más secreto y hondo de su ser[44].

---

[42] José BERGAMÍN, "Al toreo andaluz, escuela de elegancia intelectual" (pp.19-70), que se incluye en *El arte de birlibirloque*, *La estatua de don Tancredo* y *El mundo por montera*, Santiago de Chile/Madrid/ [Barcelona, Ariel], Cruz del Sur (Renuevos de Cruz y Raya, 1), 1961, p. 26.

[43] José BERGAMÍN, "Musaraña y duende de Andalucía", *De una España peregrina...*, pp. 171-172.

[44] José BERGAMÍN, "Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación" en *El pasajero, peregrino español en México, III...*, p. 10.

Apunta, así, uno de los temas más recurrentes en su teatro, pero también en su poesía y sus ensayos: el hombre vive enmascarando lo único que verdaderamente posee como cierto e innegable, su esqueleto. Y con esta idea toca dos cuestiones que le preocuparon a lo largo de toda su producción y de su vida. Por un lado, la muerte como redimidora o reveladora de lo más genuino y cierto que posee el hombre, su esqueleto:

> El hombre, sólo el hombre es divino. La muerte le verifica divinamente como hombre. La muerte es natural. La naturaleza es humana. Lo demás, lo que queda, después, o más allá de la muerte, es ya tan sólo sombra, resto, despojo, limbo o inmortalidad, infierno inexistente: silencio. No hay dualidad humana y divina contradictoria, dentro del hombre mismo; no hay drama humano. No hay dialéctica de la muerte. Hay tragedia sólo. O comedia. Máscara de risa o de llanto[45].

Por otro lado, ese contraste entre las apariencias y la esencia del ser humano le lleva a plantearse su propia labor como escritor en dos vertientes. Primero, en relación a su propio quehacer literario. Le embarga la duda sobre si aquello que escribe es lo que realmente quería decir o bien las palabras traicionan y velan el auténtico significado que él quiso revelar:

> Estoy escribiendo, estoy pensando: y cuando lo que digo, lo que pienso, empieza a salirse de mí, a separarse, empieza a existir - a estar, o a ser, fuera -, me encuentro como traicionado. Y no porque mis palabras me denuncien, volcando al exterior lo más recóndito y secreto mío, sino porque, al salir de mí, se vuelven, o revuelven, en contra mía: porque no me reflejan como soy, o como quise o pensé que era, sino como no lo había pensado ni querido. Ésta, que es traición imaginativa del lenguaje, me testimonia, dramáticamente, como un loco, tomando, al encararse así, desde fuera, conmigo, una expresión de burla. Es, o se hizo, como el espejo despiadado de una fisonomía que se deforma: (...) como si al arrancarme lo más hondo, lo más secreto de mi pensamiento, por la palabra, por las palabras, me hubiesen arrancado una careta, y al volverla en la mano, para mirarla, me ofreciera grotescamente su risa de mi asombro[46].

En segundo lugar, se pregunta, como cualquier creador, sobre la relación entre la naturaleza y el arte. Si la máscara no imita, sino que revela al hombre, el arte también reflejará la realidad. En uno y otro caso, el enmascaramiento se entiende como aclaración, iluminación y medio para hacer inteligible el mundo. Por eso la poesía, en opinión de Bergamín, tiene un algo divino:

> Cuando el hombre imita a la naturaleza, se hace de nuevo naturaleza; prístino, puro - imagen y semejanza divina -; se expresa, se forma poéticamente, y queda (...) muerto para el hombre y vivo para Dios. Porque la naturaleza - según Pascal pensaba - es una imagen de la Gracia: una

---

[45] José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 124.

[46] José BERGAMÍN, "Quien más ve, quien más oye, menos dura", *Prosas previas*, selección y prólogo de José Esteban, Madrid, Universidad complutense, 1982, pp. 60-61.

imagen divina; el arte, imitando a la naturaleza, se hace, también, naturaleza, o sea, imagen divina. (...) La naturaleza imita al arte, porque la representación de lo natural en el espíritu se forma, naturalmente, por razón poética[47].

De esta forma, se puede afirmar que no sólo el arte teatral, sino cualquier tipo de manifestación artística, tiene la función de enmascarar para revelar la autenticidad de las cosas, de desnudar para ofrecer lo único genuino y cierto. Y también se observa la coherencia de todo el pensamiento de Bergamín. Si el grito le servía para aludir a la dimensión popular del teatro, la máscara, y los términos que connotan enmascaramiento o desnudez de lo auténtico, nos ofrecen la vertiente divina o religiosa que defendía dentro de su ministerio como escritor.

> Une part importante de l'oeuvre bergaminienne peut se définir comme le déploiment, dans une perspective chrétienne, de ce *Gai Savoir* qui enseignait précisément à honorer la pudeur avec laquelle la nature dissimule ses secrets. [cf. *Crépuscule des idoles*: *Avec le monde de la vérité, nous avons aboli aussi le monde des apparences*]. (...) La préocupation bergaminienne constante de sauvegarder les droits du mensonge, (...) sa définition de l'activité théâtrale comme *arte de vestir al muñeco* (...), cette recommandation méthodologique paradoxale sur laquelle il revient très fréquemment: *Fais que ta pensée soit profondément superficielle*. (...)
>
> Pour la pensée de Bergamín le corps n'est réel que sous vêtement et c'est précisément le double jeu dialectique de la nudité et du vêtement, de la temporalité et de l'*habitus*. (...) Ainsi, ce qui fonde spécifiquement le théâtre chrétien par rapport à la tragédie grecque est tout entier sans le *mysterium fidei* de la mort du Christ, *qui ne mourut pas tragiquement, car il mourut nu, et put ainsi ressusciter*[48].

Consigue, así, otorgar dos dimensiones a su obra, a su poesía: pensamiento y sentimiento. O dicho de otra forma: palabra viva y temblor. Volvemos, por tanto, a la idea de un teatro que, a pesar de parecer un juego superficial e intranscendente, oculta o enmascara las más complejas e importantes realidades del hombre: sus pensamientos. Pero pensamientos que no son encubiertos por las palabras o las letras "alfabetas", sino gritados y enmascarados en la ficción para que suenen a la más absoluta y reveladora realidad.

4.3. Teatro como pensamiento y sentimiento.

José Bergamín se refiere a estos dos conceptos al hablar de sus admirados escritores de la generación del 98: "Hablemos del temblor, del estremecimiento poético - *lo que vale el hombre* - de aquella generación del 98 que recogió temblores de cumbre, digo,

---

[47] José BERGAMÍN, "Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte", *op. cit*., p. 99.
[48] Giorgio AGAMBEN, "Du dandy au démonologue", en AA.VV., *José Bergamín...*, pp. 26-27.

de pensamiento y sentimiento; palabra de cumbre, estremecida y estremecedora palabra viva de Kierkegaard, Ibsen, Nietzsche, Dostoievski”[49].

Aplica esas dos características a todo quehacer poético y literario, considerándolos dos términos indisociables a toda creación artística, a toda ficción. Y recordemos que, para nuestro autor, toda obra literaria, no sólo la teatral, se sustenta en la mentira, en la imaginación como punto de partida para indagar y buscar el camino de la verdad que realmente quiere transitar. Por eso, la ficción, la poesía subsiste en todos los géneros literarios:

> El alma y la vida del teatro, como de la novela, es esa entera y verdadera exteriorización o enfurecimiento que lo entusiasma o diviniza (...). No hay teatro ni novela posible, o que pueda existir, sin que lo sustenten, a esos aires, sus animadoras quimeras. Sin tablas y diablas imaginativas. Sin poesía [50].

Y sin embargo, pese a que ese componente ficticio constituye el rasgo fundamental en la literatura, no por ello ésta se aparta de la realidad. Bergamín defiende, precisamente, lo contrario:

> ¿Teatro de ideas? ¡Como si una idea que no sea una cosa, o causa de poesía, pudiera ser, llegar a ser, causa o cosa de teatro!.
>
> En el teatro es donde vemos claramente hasta dónde pueden llegar las cosas, como se dice vulgarmente: hasta dónde pueden llegar las cosas para serlo de veras. Y de burlas. Las cosas o fronteras de nuestro pensamiento. Las cosas de verdad. Y eso es el realismo imaginativo o poético, que venimos diciendo, fuera del cual, el teatro, sencillamente, no existe. Tablas y Diablas no son más que imaginación[51].

Para Giorgio Agamben, esta concepción de la literatura como pensamiento y palabra viva es herencia del romanticismo alemán “qui, de Novalis, Schlegel et Tieck porte jusqu'à Nietzsche. (...) “L'idée centrale du groupe de l'*Athenäum* d'une critique conçue comme médium infini de la connaissance, et l'interpretation de la poésie romantique comme poésie transcendentale critique - qui en est solidaire - où poésie et philosophie sont identifiées, où le producter est autant représenté que le produit, sont implicitement reprises par Bergamín dans une conception extrêmement originale du rapport à l'oeuvre d'art”[52]. De ahí también su afición por expresar su pensamiento en aforismos, que suponen un buen ejemplo de esa síntesis perfecta entre poesía y pensamiento a la que aspira nuestro autor. Poemas aforísticos o aforismos poéticos que aparecerán también en su teatro como medio ideal para expresar la realidad.

---

[49] José BERGAMÍN, “Aquello y esto”, en *Calderón y cierra España y otro ensayos disparatados...*, p. 88.
[50] José BERGAMÍN, “Figuraciones pasajeras...”, *El pasajero, peregrino español en México, III...*, p. 26.
[51] *op. cit.*, pp. 26-27.
[52] Giorgio AGAMBEN, “Du dandy au démonologue”, en AA.VV., *José Bergamín...*, pp. 21-22.

No obstante, y aunque resulte paradójico, Bergamín nunca defendió el llamado teatro de tesis, propiamente dicho. Le parecía tan absurdo hablar de él como acudir a la calificación que se le ha dado al mal nombrado teatro poético. Ambas notas o características, ideas y poesía, deben aunarse en el teatro, como hemos visto. Si se consigue esa fusión perfecta será cuando el teatro pueda decir algo más porque, en su opinión, no hay nada más vivamente expresivo y evocador de mil significados que la belleza: "*Pues, por lo pronto, ya es bastante enseñanza la que una obra ofrece por el hecho solo de ser bella*; yo veo, en cambio, un cierto error, un cierto desconocimiento de la belleza, en ese empeño de querer buscar precisamente una *lección* que se deduzca de ella... Creo, por el contrario, que debe dejarse a cada espíritu en libertad para que interprete a su modo los grandes textos. Si así encuentra, a su vez, una enseñanza algo diferente de la que es corriente encontrar - iba a decir: oficialmente -, aunque se equivoque, en esa misma equivocación suya puede tal vez que halle más provecho que en una sumisión ciega a la opinión admitida. *La cultura trabaja por la emancipación del espíritu y no para su servidumbre*"[53].

Nos parecen muy reveladoras estas palabras de Bergamín, por reflejar su actitud en una cuestión que cobró gran importancia en su época. Como en otras ocasiones, nuestro escritor se desmarca de las dos posturas encontradas u opuestas en aquellos momentos. Él no desea un arte deshumanizado, pero tampoco aboga por un tipo de arte oficialmente establecido, promovido única y exclusivamente para aleccionar a las masas. Su defensa de la belleza artística resulta, por tanto, extraordinaria y gratificante. Pero no por ello descuida la faceta educativa del arte. El "enseñar deleitando" horaciano cobra sentido real y efectivo en la poesía, en el teatro de Bergamín. Sólo siendo bella podrá la poesía ser educativa, aportar un significado nuevo a quien la lea. Pero, para que pueda leerla, tendrá que disfrutar de su belleza.

Por otro lado, resulta indudable que el arte, la poesía, el teatro son ficción, imaginación y como tal hay que tomarlos. En efecto, "el arte no es el espejo que colocamos ante la naturaleza, para reflejarla; no es, tampoco, simulación mímica y aparente de las acciones; ni ilusión, ni falsificación; el arte, (...) es intuición, imaginación, fantasía: representación poética, y no práctica ni conceptual; porque es parte independiente en la actividad del espíritu"[54].

Por esta razón, Bergamín defendió que la poesía no debe ser necesariamente clara y manifiesta, es decir, acorde con lo que comúnmente se entiende como claridad:

> La poesía pura es clara como el agua - como al agua clara y pura -, como la luz; y por eso es inexplicable, porque es sencillamente, elemental.
>
> Lo oscuro no es dificultoso; ni lo claro, fácil o lógico y razonable; la claridad es incompatible. (...) Poeta: no le tengas miedo a la oscuridad.
>
> Mientras más oscuro es el poeta, más clara es su poesía.
>
> La luz más profunda sólo se entrega a la más profunda oscuridad.

---

[53] José BERGAMÍN, "Hablar en cristiano", *Cruz y Raya*, Madrid, 28 (julio 1935), pp. 73-83; recogido en *CRUZ Y RAYA, Antología*, Madrid, Turner, 1974, p. 412.

[54] José BERGAMÍN, "Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte", en *Prosas previas...*, p. 98.

Si quieres expresar la luz, hazte cámara oscura[55].

Y aquí empieza, precisamente, la paradoja de toda su producción y, en concreto, de su obra dramática. Bergamín quiere hacer compatibles el popularismo con la dificultad poética, la oscuridad. Parece obra de malabaristas, pero él defiende una y otra vez que tal especie de teatro es factible. Incluso evoca los ejemplos reales que aportan las dramaturgias griega y barroca. Su idea es que ambos teatros fueron populares, a pesar de ser poéticos, y de poesía a veces oscura y difícil. Por eso, Bergamín no le tiene miedo a la oscuridad, ni a la poeticidad de su teatro. Y, quizá, también por esta razón, tuvo que quejarse de no haber logrado más que un teatro de salón. Las piezas dramáticas de nuestro escritor están llenas de poesía, de ideas filosóficas escritas en aforismos, de música, de literatura. Una realidad propia que quiso transmitirnos con toda su belleza creativa, pero que, en su época - y seguramente también en la nuestra - nos es difícil comprender. Se ha dicho que su teatro resulta oscuro y difícil, a veces, hasta algo incomprensible. Pero la intención como dramaturgo de nuestro escritor no era precisamente mantener un secreto sólo desentrañable para unos pocos iniciados. Detrás de toda su obra se esconde ese gusto por la claridad y la oscuridad, por enmarañar los conceptos más obvios con las más enrevesadas connotaciones que tal palabra le sugería. Se trata, pues, de intentar entender ese universo lleno de pensamiento vivo y de poesía en el que vivió inmerso nuestro autor. Y, como no puede ser de otra forma, su paraíso literario estará lleno de referencias a otros autores, a distintas ficciones literarias, a miles de palabras pronunciadas en diferentes épocas y contextos. Un laberinto lleno de alusiones mágicas, por poéticas y literarias, en el que es necesario adentrarse para disfrutar y aprender la gran lección literaria de Bergamín. Teatro poético, popular, religioso y estrictamente literario, pues de la literatura y la lectura se nutre para existir.

5. Teatro literario.

Se ha destacado muchas veces cómo, para nuestro autor, lo imaginado es mucho más real que lo vivido y ya veremos de qué manera específica se alude a esos dos planos en *La niña guerrillera* o en *Tanto tienes.* Casi podríamos decir que pretende crear un mundo nuevo, "pero, para ello, no emplea el método surrealista de la destrucción, sino el método humanista y cervantino del dominio, la modificación del mundo y de las cosas, porque Bergamín, al igual que Ortega (Lissarague 2,167), siente cariño y amor por las cosas, por eso juega con ellas"[56].

Ese intento de modificar y "literaturizar" la realidad es constante en nuestro autor. Se revela claramente no sólo en la elección de personajes y piezas dramáticas anteriores como caldo de cultivo para su teatro, sino también en su actitud vital. En numerosas ocasiones quiere reinventar hasta su propia existencia, tal y como explica Gonzalo Penalva:

> Bergamín publicó en 1953 "Ahora que me acuerdo", con el subtítulo "Fragmentos del capítulo I del libro *Recuerdos de esqueleto*. Este primer escrito nunca fue continuado. Posiblemente, Bergamín no se sentía cómodo

[55] José BERGAMÍN, "Transparencia y reflejo", en *op. cit.*, p. 76.
[56] Manuel José ALONSO GARCÍA, *José Bergamín, director de la revista "Cruz y Raya": Algunos aspectos*, resumen de su tesis doctoral, Granada, s.e., 1978, p. 9.

escribiendo sus propias vivencias, sometido a la cronología. En una entrevista que concede en febrero de 1978 a José A. Marfil habla del trabajo que está realizando en ese momento. Piensa en dos libros: "Lo que yo me figuraba" y "Ahora que me acuerdo". Pero nótese bien que "*no son memorias ni antimemorias (...) Voy a contar mi vida, pero no es una autobiografía, ni siquiera una automoribundia (...) Es una obra contra los memorialistas, tan de moda. Voy a mentir mi vida, es decir, inventarla. En consecuencia, estoy esperando que se me olvide todo lo que he vivido*[57].

Podría decirse, por tanto, que "Cette distance qui, chez ses compagnons de génération, séparait le *moi* authentique de l'oeuvre littéraire - *la vie est une chose, la poésie en est une autre*, écrivait Ortega y Gasset dans un célèbre essai de 1925 - n'existait pas chez Bergamín"[58]. La vida y la obra de nuestro dramaturgo conforman un todo unitario y se influyen mutuamente: hay mucho de literario en la manera de ver su vida y mucha de su experiencia vital en gran parte de sus obras.

La contextualización aparece en la producción literaria de José Bergamín mediante dos formas: con las citas literales de otros autores, o con el aprovechamiento de temas y personajes anteriores para utilizarlos a su manera y voluntad. Ambos recursos son utilizados en su teatro, no importa de qué época. Hamlet y don Juan en *Enemigo que huye*, o Medea, Melusina y Antígona en las piezas del exilio. Lo único que cambia es la época o el tipo de obra que utiliza como modelo o base para dar su propia interpretación, su personalísima visión. Así, podría decirse que "dans la première période, celle des pièces courtes, en prose, des années vingt, sont convoqués de Bergame, Arlequin; d'Angleterre, Hamlet; d'Allemagne, Faust; d'Espagne, don Juan, don Quichotte et Sigismond; du Pays basque, Ignace de Loyola converti en pelotari; et de l'enfer, le diable. Dans la deuxième période, celle des tragédies en prose et en vers où résonne l'écho de la guerre civile, c'est dans la structure de la tragédie grecque qu'évoluent des personnages qui revivent les passions d'Hécube, de Médée, de sainte Catherine de Sienne ou encore d'une enfant guérrillera. En fin, dans les années cinquante, ce sount les symboles même du théâtre qui sont dramatisés et autour desquels se construit l'action: le miroir et le masque. Sa dernière pièce, hommage à Lope de Vega, est un retour à celui qu'il aima en premier et célébra dans l'essai théorique le plus saisissant qui me semble avoir été jamais écrit sur la popularité du théâtre au Siècle d'Or"[59].

Precisamente, en esa utilización de personajes ya interpretados o imaginados se han basado algunos autores para justificar las dificultades de comprensión que pueden encontrarse al leer por primera vez sus obras. De esta forma, "the illustration of Bergamín's method of reshaping given situations and characters helps to explain some of the more outlandish moments in the plays that at first sight may simply appear unintelligible. The wide, eclectic framework of reference is part of an overall strategy that both focuses and distorts. Bergamín toys with the reader's credulity and his familiarity with

---

[57] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*..., pp. 305-306.
[58] Nigel DENNIS, "Illustration et défense de la frivolité", AA.VV., *José Bergamín*..., p. 40.
[59] Florence DELAY, "Premier théâtre: l'Arlequin bergamasque", en AA.VV., *José Bergamín*..., pp. 57-58.

certain ostensible fixed data, but at the same time strives to lead him towards the serious issues at stake, the new emphases that he is arguing"[60].

Tampoco resulta fácil entender y comprender el otro tipo de contextualización: las numerosas citas literarias que pueblan todas sus obras, incluso las teatrales. Al igual que con las obras y personajes de la tradición, Bergamín recurre a la utilización de la "auctoritas", para avalar y defender lo que más le interesa, su punto de vista bergaminiano de la realidad.

Como todo lo que lee, escribe y piensa, nuestro escritor consigue también hacer suyos los personajes y las citas a los que dieron vida otros autores. Tras pasar por su mundo intelectual no volverán a sonar igual la tradición y las palabras fijadas según un molde social o literario preestablecido. Incluso tratándose de una moda extendida en su época, nadie como Bergamín supo darle tal toque de originalidad ni una forma tan atrayente y particular. Y así, "sa prédilection pour la citation considérée comme instrument critique dérive certainement pour partie (comme le remarque Florence Delay) de la situation historique particulière des générations poétiques de 98 et de 27, contraintes de planter leurs racine trois ou quatre siècles plus tôt pour retrouver en ce Siècle d'Or des prolégomènes à leur philosophie future. Mais ce qui importe ici, c'est le caractère particulier que la citation est alors en train d'acquérir dans l'usage anti-autoritaire qu'en fait Bergamín. En arrachant de force un fragment du passé hors de son contexte, la citation lui fait perdre du coup son caractère de témoignage historique pour l'investir d'un pouvoir d'extranéation qui fait son incomparable force agressive. (...) Loin de faire appel à une *auctoritas*, la citation ramène l'oeuvre à l'unique source atemporalle devant laquelle toute *auctoritas* doit abdiquer, l'assignant devant ce que Benjamín aurait défini comme *une citation à l'ordre du jour*, (...) *Les citations sont dans mes oeuvres comme des bandits embusqués sur le chemin pour attaquer le passant et le dépouiller de ses convictions*"[61].

Se ha establecido también un paralelismo entre esa afición por la citación y por los aforismos. "On peut expliquer de manière analogue una vocation de Bergamín pour le style fragmentaire et aphoristique", por "la tradition aphoristique du baroque espagnol, tel qu'il se trouve par exemple exprimé dans les trois cents aphorismes de l'*Oráculo manual* de Gracián" y "precédents plus récents tirés de la tradition romantique allemande, celle du *Blütenstaub* (*Polline*) de Novalis, ou plus encore du Nietzsche"[62]. Pero en ambos casos no se trata de un capricho intrascendente del autor, sino una manera de dar sentido a la realidad, otorgando valor al sentido conceptista heredado de Gracián o Quevedo. "Bergamín refuse l'interprétation superficielle du conceptisme comme pur jeu verbal, pour prendre au sérieux les affirmations d'auteurs de traités baroques comme Gracián, qui ne situait pas l'essence du *concept* au niveau formel, mais au niveau sémantique et intellectuel (*Preñado ha de ser el verbo, no hinchado; que signifique, no que resuene... consiste su perfección más en la sublimidad del conocimiento que en la delicadeza del artificio*) ou bien comme Tesauro, qui interprétait la totalité de l'univers comme concept ou comme métaphore divine"[63].

---

[60] Nigel DENNIS, *José Bergamín: A Critical Introduction, 1920-1936...*, p. 123.
[61] Giorgio AGAMBEN, "Du dandy au démonologue", en AA.VV., *José Bergamín...*, pp. 24-25.
[62] *op. cit.*, p. 25.
[63] *op. cit.*, p. 31.

Esta habilidad de asociar cualquier realidad a un concepto, una cita o un juego de palabras evocador supone un gran mérito, pero no responde a la casualidad. La cultura literaria de Bergamín era enorme y de ella sólo queremos dar una mera noticia a continuación:

> Pepe Bergamín, comme nous l'appellions, fut un intelectuel pur. Ni dans la génération de 27 à laquelle il appartint ni avant ni après, je n'ai connu d'homme plus exclusivement voué à la création littéraire, poétique et conceptuelle. (...) Sa culture, son immense connaissance de la littérature aussi bien espagnole que française. Sa mémoire était prodigieuse; il pouvait faire appel à elle en n'importe quelle circonstance et citer des passages entiers de Lope de Vega, de Calderón, du Romancero ou des Romantiques, en gros, de tout le fonds espagnol". Por eso, "je pense qu'*humainement parlant* son oeuvre la plus importante aura été, avec la creation de *Cruz y Raya*, la façon dont il pratiquait l'amitié: sa conversation. Dialogue avec lui si humain, si *divertente* comme disent les Italiens, si vivant, profond, inoubliable[64].

No nos ha de extrañar que esa cultura literaria, política, filosófica y vital se refleje no sólo en su conversación, sino también en todo lo que escribía. Durante toda su vida, Bergamín dio muestras de ser un lector infatigable, amante tanto del contenido como de los aspectos más materiales relacionados con los libros que se editaban. Su triple faceta de escritor, lector y editor así lo atestiguan. También en repetidas ocasiones manifestó nuestro dramaturgo su gusto hacia la lectura, e incluso bromeaba respecto a su condición de poeta:

> Je ne me crois pas poète. *Ce lamentable Monsieur qui est poète*, disait Mallarmé. Je suis un écrivain qui écrit des poèmes à cause de Picasso. Picasso avait des insomnies. C'était un angoissé crépusculaire, comme les animaux. Moi je suis un angoissé du matin, peut-être parce que je suis né juste avant l'aube. Or Picasso me dit avoir trouvé un truc. Il écrivait des poèmes sur un carnet. *Essaie*, m'a-t-il dit. Je l'ai fait. Cela a donné des petits livres.
>
> Mais je préfère lire. Et relire. Malraux me disait toujours: *Toi, tu lis et relis san cesse le Don Quichotte*.
>
> C'est exagéré, mais vrai. Ce que je préfère, c'est être un peu malade et retiré. Lire. Il faut se séparer de soi pour être soi[65].

Sabemos que José Bergamín visitaba la Biblioteca Nacional en su juventud y formó una vasta y formidable biblioteca personal en los años treinta. Además, tuvo que abandonar las diversas bibliotecas que fue constituyendo en sus sucesivos países de exilio, cuando no regalaba generosamente a todo el que fuera a visitarle alguno de los ejemplares que poseía. "Il avait dû abandonner à Madrid sa bibliothèque personnelle et tous les papiers de *Cruz y Raya* dont on n'a plus jamais rien su. Quand quelques années plus tard il

---

[64] Antonio GARRIGUES DÍAZ-CAÑABATE, "Les années *Cruz y Raya*", en AA.VV., *José Bergamín...*, p. 72.
[65] Pierre LARTIGUE, "Conversation d'avril 1977", en *op. cit*, p. 205.

partit de México pour Caracas, il laissa chez un ami espagnol, entassée dans des malles, sa seconde bibliothèque. Il y a peu de temps un fils de cet ami, mort depuis, se souvenait qu'il y avait toujours dans la cave de la maison *les malles de Bergamín*, que personne dans la famille n'y avait jamais touché, pensant sans doute qu'à un moment donné le hasard ou un nouvel exil, ferait revenir leur propriétaire, alors pèlerin sur d'autres continents"[66].

Sin embargo, nunca perdió su afición por recorrer las librerías y comprar ejemplares curiosos, escritos en español o en cualquier otra lengua. Así, en París visitaba las situadas en las calles Delambre, Saint-Séverin, buscando "des éditions bon marché, mais toujours, vieillotes ou rares, de Nodier, Mérimée, Remy de Gourmont, Nerval, Nietzsche, Gobineau, Pierre Louÿs, Toulet, Barrès, (...) oeuvres du XIXe siècle occultées par l'école et qu'il adorait: *La Dernière Fée* de Balzac, *Le Collier des jours* de Judith Gautier..."[67].

Con esa amplia cultura literaria y memoria lectora no es extraño que la obra de Bergamín resulte difícil, pues supone por parte del lector una complicidad, un conocimiento previo de los temas o los autores a los que él va acudiendo. En toda su poesía, prosa y teatro tomará como sustento, al igual que otros muchos escritores, la literatura, en general, y las obras de otros autores, en particular. Todo ello marcado, como ya hemos visto, por esa paradoja tan bergaminiana de que sólo en la oscuridad se hace evidente la luz:

> El arte poético nace o se desentraña - porque es vivo - de la oscuridad, de la más profunda oscuridad; de la honda mina entrañable y laberíntica en que el poeta, a imitación de la naturaleza, engendra de su propia sangre espiritual, de su propia sustancia lírica, la visión fantástica o imaginativa: su intuición bella universal, a imitación de lo divino, que da a luz, viva - y dolorosamente - la forma poética[68].

Debido a esa intención inicial que supone un esfuerzo de comprensión resulta inteligible porqué ha costado tanto acostumbrarse al universo literario de José Bergamín. Además, a esa razón se debe añadir otro motivo que explicaría el desconocimiento actual de su teatro. Y es que su exilio nos ayuda a entender que si Bergamín "es poco conocido como ensayista y poeta, lo es menos, todavía, como autor dramático. Obras sin publicar, obras sin representar, algunas perdidas y las pocas que han llegado a los escenarios ha sido en contadas ocasiones, es el balance que en estos momentos podemos ofrecer"[69]. La guerra civil truncó la posibilidad de que nuestro dramaturgo, al igual que otros muchos, pudiera encontrar, con el paso del tiempo, un público y un escenario acordes con su capacidad creativa.

---

[66] Manuel ARROYO, "Les livres", en AA.VV., *José Bergamín...*, p. 254. Todo este estudio ilustra de manera inmejorable la auténtica devoción que sentía nuestro dramaturgo por los libros y la lectura (*op. cit.*, pp. 253-258).
[67] Roselyne CHENU, "L'énergie légère du proscrit", en *op.cit.*, p. 151, quien reconoce que para ella fue "un véritable guide littéraire et religieux" (*ibidem*).
[68] José BERGAMÍN, "Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte", en *Prosas previas...*, pp. 102-103.
[69] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, pp. 166-167.

Habría un tercer factor que ayudaría a entender la indiferencia con la que se ha tratado su dramaturgia. Bergamín, por personalidad y ejemplo paterno, acostumbraba a tomar muy pocas cosas en serio. Pero su sentido del humor, su ironía, su juego dialéctico no denotan un carácter superficial o intranscendente, sino una manera de tratar los temas con cierto distanciamiento y objetividad. Esa nota ligera va unida a la gravedad, aunque muy pocas personas han sabido entenderlo así. Uno de los estudiosos de su poesía, Nigel Dennis, nos explica muy bien esa mezcla de frivolidad y la gravedad. En su opinión, "la mélange singulier de *légèrete* et de *gravité*", y de "les idées les plus complexes et les plus enchevêtrées", "la conjonction, chez Bergamín, d'une surprenante agilité mentale et d'un tempérament nettement joueur"[70] se debe a diversas causas como "l'exemple de la conduite de son père" o a "l'environnement littéraire qui fut le sien quand il était jeune" [71].

Y esa misma convicción ha tenido a la hora de defender la seriedad de su teatro de los años anteriores a la guerra. En ese sentido, le parece que "Il est significatif, par exemple, que le titre général qu'il avait choisi pour l'ensemble de son théâtre d'avant-guerre ait été *Máscara de cristal*, definition exacte d'un procédé créatif dans lequel la communication directe, *cristalline*, est obtenue par l'entremise d'une attitude théâtrale, pour ne pas dire d'histrion. On pense inévitablement à la phrase de Nietzsche si fréquemment citée par Bergamín - *le meilleur masque, c'est le visage*- ainsi qu'à la conviction qui était celle d'Oscar Wilde que l'homme n'est capable de dire la vérité que lorsqu'il revêt un masque"[72].

Sin duda esta actitud que se refleja en su obra tiene mucho que ver con otro rasgo del carácter y la personalidad de Bergamín: el saber vivir al día, pudiendo prescindir de todo, excepto de los conocimientos que le aporta la tradición:

> Era pobre en el poseer y en la ambición. Podía decir: *Tengo muy pocas cosas como necesarias, y aun aquellas que necesito, las necesito muy poco*. Era un hombre libre, de todo y de todos. Por eso estaba siempre disponible, y, sin embargo, nada ni nadie podía acapararle. Él, republicano tenaz, se confesaba católico. Cervantes, Lope, Tirso de Molina, Calderón eran sus raíces permanentes. Siendo muy actual, vivía *al milenio*, según expresión feliz de Pedro Salinas. Contra quienes viven sólo al día, proclamaba su sabiduría ancestral[73].

Su defensa de lo esencial, de lo que realmente es importante, se manifiesta en la adopción del aforismo como vehículo ideal para expresar sus pensamientos. Pero nuestro escritor querrá llegar siempre más lejos, aportar un significado nuevo y original a todo lo que él escribe o piensa. Cuando toma una palabra, una frase hecha, una cita o un verso conocido, no sabemos qué puede llegar a realizar con él. Sólo podemos estar seguros

---

[70] Nigel DENNIS, "Illustration et défense de la frivolité", en AA.VV., *José Bergamín...*, p. 37.

[71] *op. cit.*,p. 38. Para este crítico, tras la guerra civil, "Bergamín commit la grave erreur de rester *frivole* dans une époque qui était deveneu éminemment *sérieuse*" (*op. cit.*, p. 39).

[72] *op. cit.*, p. 40.

[73] Luis VÁZQUEZ, *Se nos ha ido Bergamín (1895-1983)*, Madrid, s.e, 1983 (Separata de la revista *Estudios*, correspondiente al número 142 de los meses julio-septiembre de 1983, pp. 431-432).

de que aspiraba a lograr esa "originalidad que rompe con lo rutinario, lo convencional [-en política, en religión, en costumbres-]. Y esto desde la hondura de su sentir y soñar. (...) Él iba siempre a lo esencial, sin quedar nunca en aguas superficiales"[74]. Por eso aceptará cualquier pensamiento o frase que él encuentre original o adecuada a lo que quiere expresar. Por esta razón, la paradoja, la contradicción o la agonía, entendida como lucha de dos fuerzas contrarias, no suponen para él más que otro medio para expresar una realidad que puede tener muchos matices y aceptar varias interpretaciones. Precisamente, esta concepción ambivalente de su pensamiento y de su obra es lo que muchas veces desconcierta o abruma. Esta polémica intrínseca "supone para el lector un gran desconcierto y la pérdida de confianza en sí mismo"[75].

Y sin embargo, esa sensación sólo se produce al adentrarse por primera vez en su enmarañado mundo literario. Ya que "el lector que conozca bien la obra de Bergamín sabrá que cada libro suyo no es sólo un laberinto independiente. Tampoco es simplemente un trozo de una estructura más grande. Cada libro es, ante todo, diría yo, una versión en miniatura de ese laberíntico artefacto total que constituye la expresión completa del pensamiento del escritor. En ese sentido puede afirmarse que Bergamín, como otros escritores de muchos quilates, está totalmente presente en casi cada línea que escribe"[76].

Afirmación absolutamente veraz, pues si algo llama la atención de su obra es la coherencia que existe entre toda ella, sea poesía, ensayo o teatro. También con la propia experiencia vital de Bergamín, hombre paradójico y contradictorio porque en el fondo guardaba una idea muy clara de lo que es estrictamente necesario y sustancialmente importante. Y ejemplos de estas dos características los iremos encontrando en su producción dramática en el exilio, tal y como podremos comprobar en las innumrerables notas a pie de página en las que hemos relacionado el resto de su labor literaria y su propia existencia con las nueve piezas teatrales que escribió en el exilio.

Y para él el teatro que realmente valía la pena es el que sabe aunar lo popular con la belleza literaria y con la plasmación de los grandes problemas, religiosos o existenciales, del hombre. Ése era el teatro al que él aspiraba. Debía poetizar y enmascarar la realidad para hacérnosla así más evidente, reflejárnosla mejor. Porque a él mismo le preocupaban, quiso poner sobre el escenario esas preguntas con sus múltiples respuestas. Jugando, es decir, apoyándose en la ficción teatral, refleja todas las contradicciones, paradojas y dudas del hombre para que cada cual les otorgue su propia resolución. Un problema será contemplado desde diversos puntos de vista y avalado, a través de las citas o la apropiación de personajes ajenos, por la opinión de autores anteriores. Teatro también regido por el principio de la belleza, pues sólo así nos interesará adentrarnos en el mundo problemático que Bergamín nos sugiere.

---

[74] *op. cit.*, p. 432.
[75] Manuel José ALONSO GARCÍA, *José Bergamín, director de la revista "Cruz y Raya": Algunos aspectos...*, p. 5.
[76] Nigel DENNIS, *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia, Pre-Textos, 1983, p. 16.

6. Cuestiones de su teatro.

Las grandes cuestiones que, en opinión de Bergamín debe plantaearse toda producción teatral pueden sintetizarse en las siguientes: la muerte, la angustia, el tiempo, la relación entre Dios y el hombre, la verdad y la sangre, relacionada esta última con diversas cuestiones. Unas y otras representan los grandes conflictos del hombre de todas las épocas, aquéllos que nuestro escritor consideraba que todo dramaturgo debía poner sobre la escena:

> No en vano aquellos poetas dramáticos que fueron más enteramente autores teatrales, hombres de teatro: por ejemplo, Ibsen o Calderón (...) fueron en el teatro y por el teatro, los más significativos especuladores de todo lo humano y lo divino sobre la escena; y en sus obras se realza poéticamente la más honda y penetrante visualización de la conciencia del hombre: el de su época; el de su tiempo; que, al representarse tan por entero, y verdadero, en el tiempo, por su tiempo, lo es de todas las épocas, de todos los tiempos[77].

También Bergamín sabe especular y enmascarar la conciencia del hombre de su tiempo, a la vez que nos sitúa ante las cuestiones eternas que se puede plantear todo ser humano.

6.1. La muerte.

Sin duda, es el tema de la muerte uno de los que más inquietó a nuestro autor, no sólo en sus piezas dramáticas, sino también en sus poemas o ensayos. Los ejemplos en sus libros son numerosos, por lo que nos limitaremos a reseñar el siguiente poema, donde aplica a la muerte las definiciones y calificativos que en más ocasiones fue asociando con ella:

Cada día, cada noche, cada hora,
voy sintiendo mi cuerpo entorpecerse
como si el mecanismo de su sangre
decidiera romperse.
La armazón invisible de mis huesos
apenas si sostiene
un esqueleto vivo todavía
que es fantasma irrisorio de la muerte[78].

Me estoy muriendo cada día
hace ya muchísimo tiempo;
no sé si desde que nací
soy un muerto de nacimiento.
Si sé que desde que empecé
a sentirme en mi sentimiento
como un corazón enjaulado

---

[77] José BERGAMÍN, "Figuraciones pasajeras...", *El pasajero, peregrino español en México, III...*, p. 22.
[78] José BERGAMÍN, *Poesía, III,* p. 99.

por su fantasmal esqueleto[79].

Casi siempre su visión de la muerte irá acompañada de una serie de imágenes asociadas a ella, como el tiempo, el sueño, la sombra, el Infierno, el esqueleto, el espanto y el vacío[80]. Todos estos motivos se repetirán frecuentemente como comparaciones o metáforas de esa muerte, tan lejana y tan presente en la vida del hombre, en opinión de Bergamín. Esa insistencia en la muerte como compañera de la vida y de la obra de nuestro autor aparece a lo largo de toda su producción literaria, y es que "la muerte había sido su compañera constante desde su juventud. Sin embargo, al acercarse a los setenta años, viviendo en condiciones poco aptas para fomentar el optimismo, Bergamín debía sentir la muerte ya como una presencia opresiva, agobiante"[81].

No obstante, el problema de la muerte no fue siempre contemplado por Bergamín de forma pesimista o angustiosa. Al analizar el teatro español de Lope, Calderón y Tirso, en los ensayos que contiene su libro *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*, reconoce que existe una forma optimista y placentera de comprender y aceptar la muerte, la que conlleva la fe cristiana:

> *El placer de morir* es el que le ha dado la vida a toda esta poesía de la fe, teatralizada o popularizada, en España, por Lope de Vega y Calderón (...) porque *el placer de morir* es lo único capaz de calmar, colmándola, esa desesperante impaciencia española de lo eterno,
>
> Sólo Dios puede colmar esa enfurecida impaciencia con su nombre: sólo una eternidad divina", una revelación divina[82].

De esta forma, el tema de la muerte se vincula con la fe y la vida eterna que preconiza el cristianismo. Para los católicos, sólo la fe en Cristo permite la salvación y la vida después de la muerte natural del hombre. Esa idea era la defendida por los autos y dramas cristianos en el siglo XVII. Pero, a su vez, la importancia de la fe como salvadora y escamoteadora de la muerte también es un tema que interesa a Bergamín, al igual que había sido motivo de reflexión y agonía en algunos escritos de su maestro, Miguel de Unamuno. Para el hombre del siglo XX, parece afirmar nuestro autor, lo importante es no desesperarse y mantener la fe en Jesucristo y en la vida eterna. El conflicto adquiere, así, una dimensión existencial y de angustia, además de la puramente religiosa.

6.2. La angustia.

> Les inquiétudes essentialles de Bergamín tournent autour de la force de corrosion du temps et de la nature inéluctable de la mort. La manière dont il traite ces thèmes obsessionnels, surtout dans sa poésie, l'unit intimement aux maîtres du Baroque espagnol. (...) Réfléchissant, par exemple, aux qualités impérissables du Siècle d'Or espagnol, il s'emerveille

---

[79] *Poesía, V*, p. 153.

[80] *cf. Poesía, I*, p. 239; *Poesía, III*, p. 179; *Poesía, IV*, p. 133 y 137; *Poesía, VI*, p. 159; y *Poesía, VII*, p. 65 y 72.

[81] Nigel DENNIS, *El aposento en el aire...*, p. 33.

[82] José BERGAMÍN, "La cólera española y el concepto lírico de la muerte", en *Mangas y capirotes...*, pp. 91-92.

de ces oeuvres où, *comme par enchantement*, on escamote, on dupe le temps, transformant l'instant passager en éternité, en mystérieuse extase au-delà des frontières du temps. (...) Et n'oublions pas que, pour croyant, chrétien et catholique comme Bergamín, le problème que pose une existence définie et circonscrite par l'ombre de la mort est de savoir comment garder la foi en la vie éternelle, problème qu'il examine, par exemple, dans une oeuvre dramatique intitulée fort à propos *La muerte burlada*[83].

Ya tendremos ocasión de comprobar cómo esa cuestión aparece también en algunas de sus obras teatrales, como en *La sangre de Antígona* y en *Medea la encantadora*. Además, en ambas obras se da gran importancia a la angustia existencial, al desasosiego que produce en determinadas ocasiones la vida y que Pascal, como muy bien recuerda Bergamín en diversos textos, definió como "el silencio eterno de los espacios infinitos". Al igual que para el tema de la muerte, nos parece interesante sacar a colación una de las poesías donde se plantea la cuestión mejor y de manera más reveladora:

¡Con qué inmensa, infinita pesadumbre
siento en mi corazón el Universo,
pensando que sus mundos siderales
los pueblan astros muertos!
Sintiendo, al contemplar el hondo abismo
oscuro o luminoso de los cielos,
entre asombro, y horror, y maravilla,
el ánimo suspenso.

Porque lo que me espanta de los astros
es que parecen quietos:
y de esos, sus "espacios infinitos"
- como a Pascal -, es el "silencio eterno".

¿Será terrenal sólo nuestra vida
y "todo lo demás será silencio"?
¿Qué soledad de soledades llena
con su propio vacío el firmamento?

Máscara de cristal, sin transparencia
iluminado espejo,
sin eco a nuestra voz y sin respuesta
a nuestro pensamiento.

¿No hay otra vida que la de la Tierra?
¿El mundo sideral es un desierto?
¿Vive la Tierra sola, rodeada
de mortales espectros?

¿Más allá de mi humor ser terrestre

[83] Nigel DENNIS, "Illustration et défense de la frivolité", en AA.VV., *José Bergamín...*, pp. 46-47.

no encontraré más vida ni más sueño
que el que me abren las simas celestiales
con su profundo Infierno?[84].

La angustia se vincula con la desesperanza y la falta de fe religiosa en una vida posterior después de la muerte. Bergamín, al igual que lo harán sus personajes, se negará a aceptar un cielo vacío de dioses, que no responda a las preguntas que el hombre le plantea. Pero también sufrirá la angustia que produce el querer y no poder creer, la lucha en la búsqueda de la fe.

Otro tercer aspecto alrededor de la angustia se revela en la falta de contestación a muchas preguntas del hombre. Para Pascal, como Bergamín, ese silencio a las cuestiones lanzadas como cohetes por parte del hombre, produce espanto y terror. En la noche estrellada el hombre se encuentra consigo mismo, con lo más esencial e importante que representa o siente: todos sus miedos, recuerdos, visiones y preguntas se confunden con las estrellas, nos suele recordar Bergamín:

> A esta serenidad de la estrellada y no a la luz del día, podremos contemplar nuestro pasado, entrándonos por él, enterándonos de él, integrándonos en él, como por la mirada nos entramos o adentramos o enteramos del cielo (...) Clavando la mirada en la noche, nuestro ser temporal humano se entera o adentra o integra de eternidad celeste: se temporaliza en el espacio, silenciosamente, de ese modo, como Pascal, ante *el silencio eterno de los espacios infinitos*[85].

Y, precisamente, el teatro le parecerá el medio y el lugar ideal para mostrar esas ansias o temores, para que al objetivarlos, poniéndolos fuera de sí, se puedan entender y superar mejor. Tal y como, a su parecer, había hecho el teatro clásico del siglo XVII:

> La comedia española que se nos ensalza en este libro apologético, [*Apologético de la comedia española* de Ricardo del Turia], es la que se llamó en España, popularmente, *comedia de capa y espada*: porque bajo la capa del cielo, la nocturna capa celeste, escondida como una espada, en efecto, enfundado o enmascarado, revestido de poética teatralidad, su pensamiento: ese acerado afán colérico de lo eterno, ese *ansia ardiente*, esa mortal, angustiosa espera, que en nuestra dramática temporalidad humana templa de pasión nuestro ímpetu, haciéndolo proyectarse fuera, como una luz: haciéndole, que enfurecido y entusiasmado, penetre luminosamente en esa pura noche de lo eterno para enterarse o entrañarse, adentrarse en ella, como la espada en una carne viva[86].

Carácter revelador de las piezas dramáticas que tomó como ejemplo y camino en su labor teatral, pues también él pondrá sobre la escena los miedos y temores angustiosos del hombre, sus espantos ante lo infinito o ante el vacío. O, ante el tiempo, otro

---

[84] José BERGAMÍN, *Poesía, I*, p. 210.
[85] José BERGAMÍN, "España en su laberinto", en *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, p. 15.
[86] *op. cit.*, p.15.

de los temas a los que dedicará especial atención y que se relaciona claramente con los anteriores. Y es que el problema del hombre con la muerte no deja de ser un reflejo de su lucha contra el tiempo, su afán porque éste no acabe, desembocando inevitablemente en la muerte.

6.3. El tiempo.

> El colérico *español sentado* quiere ver matar el tiempo mirándose en ese espejismo teatral de este modo: rápidamente (...) Porque sabe que si el hombre no se apresura a matar el tiempo, el tiempo se apresurará en matarle a él: precipitándole en su noche oscura[87].

El teatro ayuda a eternizar momentos, como la poesía, situándonos, por un instante, ante una situación atemporal, que se repite siempre igual y que además parece congelar el tiempo por unos minutos o unas horas. Mediante la escena y la máscara, el teatro logra dar una dimensión eterna y perdurable al hombre, ese instante eterno que busca y anhela incesantemente. Pero, por otro lado, el teatro sirve para mostrar la fragilidad y contingencia de la vida del hombre. Porque, para Bergamín, "este radicalismo elemental poético de la claridad, esta fe en la evidencia de la poesía o esta poesía evidente de la fe, refleja, en la comedia española, lo mismo que reflejaba en la tragedia griega, al hombre apresado por su fuego purificador, por la burla luminosa cegadora de lo divino. El hábito que enmascara al hombre, trágicamente, de temporalidad, pone a su resplandor márgenes sombrías, al ponerle en tan dramática evidencia, en tan verdadera situación crítica"[88].

Por eso, en su opinión, el teatro es "cosa de ver y mirar, no es cosa de pasar el tiempo, es cosa de verlo pasar: porque es un pasatiempo reflexivo o especulativo: especular y espectacular. En el teatro (...) se ve pasar el tiempo vestido de luminosidad: enmascarado de razón luminosa, en una figuración racional poética: fantásticamente iluminado"[89].

También sobre otras cuestiones importantes permite reflexionar el teatro. El hombre, por ejemplo, se descubre y refleja, como si de un espejo se tratase, en el escenario de un teatro. Ahí aparece tal cual es, desinhibido de convencionalismos sociales o de falsos pudores. Bergamín comentó muchas veces que la mejor máscara es el rostro, por eso, la máscara teatral supone el medio idóneo para mostrar la verdad o autenticidad del ser humano:

> El colérico *español sentado* sabe que al mirarse representado en ese espejo, tan humana como divinamente, se ha convertido por la máscara de su *cristalina verdad* sangrienta, en hombre verdadero: *por un espejo, en un enigma*, se contempla a sí mismo, como quería San Pablo, burlador burlado[90].

---

[87] José BERGAMÍN, "La cólera española y el concepto lírico de la muerte", en *op. cit*, p. 144.
[88] *op. cit*.,p. 137.
[89] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", *op. cit*., pp. 65-66.
[90] José BERGAMÍN, "La cólera española y el concepto lírico de la muerte", *op. cit*., p. 145.

6.4. La relación entre Dios y los hombres.

Pero no sólo la verdad del hombre se abre paso sobre la escena teatral. Para nuestro autor y teórico de teatro, cada pueblo que ha desarrollado una importancia actividad dramática, ha mostrado sobre escena a la divinidad, a Dios o los dioses.

> *¡Desdichado el hombre que solamente guarda en su corazón una idea confusa de los dioses!* Desdichado el pueblo, desdichado el teatro, conciencia o reflexión dramática de un hombre o de un pueblo, que enturbia su *cristalina verdad* especulativa con esa idea confusa de la divinidad: que no refleja claramente a sus dioses; que no se hace una especulación racional de lo divino; que no se convierte, como el católico español del XVII o el trágico griego, en función moral de una Teodicea o de una Teología. ¡Desdichado el hombre, el pueblo, el teatro, que mata a sus propias quimeras! Y es que es propio de la razón humana alimentarse de razón divina[91].

Esa capacidad de ilusionar tiene un origen religioso o divino. Por eso, indefectiblemente, en su opinión, aparece la verdad de Dios en el teatro, así como la relación que el hombre establece con la divinidad. Por otro lado, al reflexionar el hombre sobre sí mismo, está manifestando la forma de pensar, la mentalidad del pueblo que lo sustenta. Esa vinculación, a la que ya hemos prestado atención antes, en relación a la popularidad del teatro, resulta real y efectiva, porque Bergamín es consciente de la capacidad de la escena para convertirse en espejo donde se revelen las costumbres, pensamientos e ideas de un pueblo.

> La popularidad única y total del teatro, espejo o reflexión dramática de los tiempos y de las costumbres.
>
> El teatro, se ha dicho, es una reflexión del hombre sobre sí mismo. En el teatro el pueblo reflexiona sobre sí mismo como un hombre. En este sentido, esencialmente humano, era popular el teatro griego y lo fue el español católico del XVII. El teatro refleja imaginativamente a un pueblo en su tiempo y en sus costumbres representando los actos o acciones humanas, que son, por definición, lo mismo en Aristóteles, intérprete del teatro griego, que en Santo Tomás, promotor del teatro cristiano, los actos racionales o irracionales, pero virtualizados moralmente por la razón[92].

También se define respecto al carácter catártico que Aristóteles atribuía al teatro. Esa exposición cruda y aislada de la verdad y el destino del hombre le parece un medio idóneo para objetivar y relativizar los miedos o temores hacia lo impreciso e inexplicable. Esta verificación que supone y asume el teatro ayuda al espectador, tal y como explica acertadamente en el siguiente texto:

> Esta pura verdad dramática es una *cristalina verdad que se convierte toda en el hombre*, representándole su fortuna, favorable o adversa, según su suerte, de la que es teatro o que le teatraliza o dramática por sí misma: según

---

[91] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", *op. cit.*, pp. 57-58.
[92] *op. cit.*, p. 63.

> su necesidad o su destino. Así fue el teatro griego en la tragedia. A este espejismo o reflexión dramática, atribuyó Aristóteles una eficacia purgativa o purificadora: porque esclarece la pasión al proyectarla fuera, al escenificarla o teatralizarla furiosamente; por la furia del espíritu dionisiaco, según Nietzsche, enmascarado, luminosamente, de la claridad apolínea de la poesía[93].

Para Bergamín es indudable que el teatro ayuda al hombre. Le hace aislarse de lo mundano, de lo que es ajeno a él para que pueda conocerse y comprender mejor sus circunstancias propias. Con las piezas teatrales no sólo se logra ese instante eterno que presupone toda producción poética, sino también que el hombre se vea como tal:

> La separación entre la *persona dramática* del hombre lo que pudiera llamarse la personalidad trágica del mundo (...) ofreció a la figuración teatral una perspectiva o dimensión profunda que en el teatro primitivo griego no hubiera podido nunca darse. Por eso se rompieron sus tres unidades: por esta cuarta dimensión dramática, una especie de espacio-tiempo imaginativo. El drama humano es una verificación patética del cristianismo. Solamente cuando el hombre aprende que su propia naturaleza es distinta del mundo, puede plantearse a sí mismo su propia figura, o representación humana de su ser en el tiempo, como un problema, como una cuestión verdaderamente dramática. El hamlético *ser o no ser*, sólo puede enunciarse vivamente e íntimamente por un cristiano. Y ésta es la cuestión dramática del tiempo para el hombre: el haberse podido hacer, en cuanto a ser temporal, ser humano, como San Agustín fue el primero en expresar metafísicamente, cuestión o problema de sí mismo. (...) La trágica respuesta del mundo junto a la callada réplica de Dios. A la dramática interrogante humana de la vida mortal responde el tiempo silenciosamente siempre: con la máscara divina del mundo o con la desnudez cristiana de Dios. La máscara trágica del mundo tiene para el cristiano en el tiempo - y por el tiempo - su propio desengaño.(...) Y por eso el cristiano empieza siempre donde acaba o, mejor digo, acaba y empieza por la muerte; por su propia muerte en el mundo: para desenmascararlo y desenmascararse de su alma. El dramatismo humano, cristiano, acaba, porque empieza, por un juicio final[94].

Para mostrar esa vinculación entre Dios y el hombre que se manifiesta en el teatro suele utilizar Bergamín la imagen de la sangre, el grito de la sangre que prefiere el pueblo para hacerse oír. Por eso, la sangre tendrá el significado etimológico de linaje, descendencia, pueblo, entre otros muchos valores que iremos analizando aquí y en algunas de las obras que son el objetivo de nuestro estudio, como por ejemplo en *Tanto tienes, La hija de Dios, La niña guerrillera, Medea, la encantadora* o *La sangre de Antígona*.

---

[93] *op. cit.*, pp. 64-65.
[94] José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido...*, pp. 124-125.

6.5. La sangre.

> Los pueblos no han tenido nunca en la historia otro modo de hacerse oír, y de hacerse entender, más que ése: el de la voz en grito revolucionario: la voz en grito de la sangre; el clamor de su propia sangre vertida. Y por eso la voz popular es voz divina. Voz y no voto. Porque la revolución, en definitiva, es Dios (...) En la novela de Cervantes, como en el teatro de Lope, podríamos encontrar la clave de esta afirmación que, a primera vista, puede parecer peregrina: Dios es la revolución en persona dramática de pueblo[95].

Pero, además, la sangre sirve también para aludir a las fuerzas o motivaciones irracionales que están en el hombre. Precisamente, con ese término, se puede aludir a las dos pasiones que llegan a generar y ser motores de muchas de sus acciones: el instinto amoroso y la sed de matar. Ya veremos que, en su teatro, jugará con esta doble motivación, la regeneradora y la destructora, que sacude al hombre y que, idénticamente se aluden con el vocablo "sangre":

> Esta sangre, esta efusión de sangre, apaga la luz racional de esa poesía trágica teatralizada por los griegos para los ojos solamente: haciéndole llorar y sentir al corazón su dolor más profundo: a la vista, a la simple vista, sangrienta, de un fin sombrío, de un infierno sin esperanza, de una verdad, que es la certeza dura de la muerte. (...) La música de esta sangre no es la de la fe: la del oído, la de la palabra divina; sino la de la razón, que era una pasión para el griego[96].

Sin embargo, si esa pasión de sangre oculta, más que revela en la tragedia griega, por la sangre redentora de Jesucristo, el motivo de la sangre se convertirá en el medio para conseguir la salvación, la vida eterna. Bergamín usa las palabras del Evangelio: "El que come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna y yo le resucitaré el último día"[97]. Por esa razón,

> El acto orgiástico de la tragedia griega es en la comedia española católica, acto sacramental. Pero en el acto sacramental, purificador, cristiano, la sangre no se viste por fuera para enmascarar a la muerte, porque esta sangre sacramental no es la del vino dionisíaco de la embriaguez orgiástica, sino que este vino es el de la sangre, el del *verdadero Dios Sangre* que enciende por dentro la vida para iluminarla de pasión racional, de razón divina. (...) El entendimiento, la inteligencia, del *acto sacramental* católico, se ilumina por esa sangre, que le enciende, que le enfervoriza de poesía[98].

---

[95] José BERGAMÍN, "Situación crítica", en *Disparadero español, III: El alma en un hilo...*, pp. 176-180.
[96] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, pp. 38-39.
[97] *Juan* 6, 54, en *Nuevo Testamento*, Madrid, B.AC, 1965, p. 198.
[98] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, pp. 70-71.

Nos parece importante reseñar este escrito por la relevancia que tendrá para entender, por ejemplo, *La sangre de Antígona*. Los otros temas también aparecen como motivos fundamentales en alguna o en todas las tragedias que Bergamín escribió durante su etapa de exilio, destacando la vinculación que establece entre algunas de sus protagonistas – Teodora, la Niña, Medea, Antígona – y su negativa a ser portadoras de una semilla que acabará destruida, como la de los hijos, padres o maridos que éstas pudieran tener. La sangre procreadora y destructora emerge, por tanto, como un tema fundamental de su exilio, y tras los terribles acontecimientos que nuestro autor había vivido durante la guerra civil.

7. Conclusión.

Para acabar y a modo de conclusión, creemos que la exposición sobre las opiniones o ideas que tenía nuestro autor sobre el teatro y la obra dramática son necesarias para adentrarse en su dramaturgia, en su peculiar forma de concebir sobre la escena los problemas que más le importaban a él, pues también son aquéllos que siempre han interesado e interesarán al ser humano. Sin esta aproximación al arte teatral de José Bergamín nos parece que no se puede entender el porqué elige la tragedia o el "misterio" religioso como instrumento dramático ideal para expresar sus opiniones y pensamientos. Y, a su vez, se perderían algunos matices de la temática y manera de plantear los conflictos dramáticos que, de esta manera, cobran un sentido, esperamos, más coherente y unificador.

Además, nos parecía importante reseñar la coherencia ideológica y de concepción que tiene toda la dramaturgia bergaminiana. Si de su poesía se ha podido afirmar que toda su obra se puede recoger en un solo verso, también una sola obra de teatro suya podría ejemplificar las inquietudes y actitudes que Bergamín refleja en el resto de su dramaturgia.

Pero, especialmente, queríamos demostrar que no se trata de un autor encerrado en su torre de marfil y despreocupado de los problemas más acuciantes del ser humano. Su teatro está pensado para la escena y para ser popular. Se nutre de la poesía y de la literatura, pero para darlas a conocer, no como obstáculo para su comprensión o puesta en escena. No estamos ante un intento teatral oscurantista o de élite. Nada más lejos de la intención inicial de Bergamín. Sin embargo, al igual que no es lícito que se toree como se pueda, sino que debe haber arte y premeditación en cada movimiento, tampoco es plausible un teatro que no sepa ser, como resulta el de nuestro autor, fundamentalmente artístico y poético. Sólo, así, podría ser popular.

Pasemos ahora a analizar los rasgos comunes que definen su práctica teatral, es decir, qué temas, recursos y fuentes convergen en la elaboración de las nueve piezas dramáticas que Bergamín escribió durante todos los años de su exilio. Como podremos comprobar, a pesar de las aparentes diferencias entre ellas, se observa una manera de trabajar la materia literaria muy similar y que, indudablemente, siempre guarda la impronta personalísima de nuestro autor.

CAPÍTULO III: RASGOS GENERALES DE SU TEATRO. Estudio de los elementos comunes que existen entre sus obras de teatro.

A la hora de considerar los elementos comunes que podemos encontrar dentro de la producción dramática de José Bergamín en el exilio, hemos creído oportuno separar estos aspectos coincidentes en tres apartados: los temas sobre los que versa ese teatro; los recursos formales que ha utilizado preferentemente nuestro autor en la elaboración de sus obras; y, por último, aquellas conclusiones más importantes que se extraen, en la práctica, de esa labor teatral durante el exilio. Como tendremos ocasión de comprobar al final de este estudio, si bien no existe una gran diferencia entre el concepto de teatro que nuestro dramaturgo exiliado defendía y la labor dramática que realiza, no ocurre lo mismo con esa pretendida "popularidad" que debía poseer en teoría su producción teatral y cuya fórmula, en la práctica de la puesta en escena, se descompone en un éxito no alcanzado y una lista de títulos pocas veces representados. Y es que, en el balance global, escasos serán sus estrenos, y poca difusión tendrá la edición de sus obras. Pero pasemos primero a comentar aquellos grandes temas que se repiten en varios o en la totalidad de los textos dramáticos escritos por Bergamín durante su exilio.

1. Temas de su teatro.

Las grandes preocupaciones que revelará nuestro dramaturgo exiliado no difieren, en absoluto, de aquellos temas sobre los que con más frecuencia trate en sus poemas, aforismos o ensayos e incluso de los que sembraron su charla cotidiana a lo largo de los años. De esta forma, sabemos que "ceux qui ont connu José Bergamín savent ce qu'était sa conversation. La politique, les poètes, les souvenirs, tout était prétexte à formules précises et brillants - autant de fusées qui partaient dans les directions les plus inattendues, même s'il s'agissait de thèmes favoris: la femme, le diable, Dieu, la vie et la mort"[1]. Indudablemente, esos cuatro grandes temas están presentes en toda la producción teatral que escribió durante su exilio, con la única posible excepción de *Los tejados de Madrid*, pieza que, al tratarse de una versión de *La gatomaquia* de Lope, se puede escapar a veces de la apreciación general sobre aquellos aspectos comunes al resto de las obras. Y en ellos centraremos principalmente la elaboración de este estudio.

1. 1. La mujer

No puede resultar una mera casualidad que de las nueve piezas para el teatro que escribió nuestro dramaturgo, siete tengan como protagonista indiscutible a una mujer, en la octava - *La cama, tumba del sueño* - comparta idéntico papel relevante que su correlato masculino; mientras que sólo en una de ellas - nos referimos a *Los tejados de Madrid* - ni siquiera aparece alguna fémina sobre el escenario, ya que todas las máscaras son gatunas. Aunque, aun este último caso, resultaría imposible negar la importancia que la gata Micilda y las mujeres, en general, tuvieron tanto en la vida de Bergamín, como en la de su versionado y querido Lope. En alguna otra ocasión hemos podido hablar de las razones de esa mayor relevancia de lo femenino así como de la preferencia de nuestro autor exiliado hacia la mujer

---

1 Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 161.

como protagonista de su teatro en el exilio[2]. Y subrayamos lo de "en el exilio" porque, curiosamente, será a partir del mismo cuando emerjan las figuras de Santa Catalina, Teodora, la Niña, doña Beatriz, Medea, Melusina, Antígona y Ella, pues antes su atención se había centrado en personajes y mitos masculinos de la talla de Hamlet, Fausto, don Juan o Segismundo[3]. Además, nuestro dramaturgo no se limita, sin más, a poblar de "figuraciones femeninas" el ámbito escénico, sino que plasmará con acierto algunos de los aspectos más relevantes de la realidad o del alma de la mujer: su duplicidad o multiplicidad, su misterio, su entrega amorosa total, etc. Aunque, al mismo tiempo, la colocará como "agonista" de las grandes preocupaciones vitales, religiosas y existenciales que, en opinión de nuestro autor, resultaban la moneda corriente del mundo y la época que le habían tocado vivir y, en cierta manera, de todos los universos y tiempos pasados.

A grandes rasgos y resumiendo, en cierta medida, nuestro artículo antes mencionado, podemos deducir que la atracción tan especial que siente Bergamín hacia la mujer viene motivada por cuatro características de su manera de ser: su capacidad para crear o recrear otras realidades y que, por tanto, la une tan íntimamente al quehacer literario (mujer-Sherezade); su especial relación con la divinidad o lo sobrenatural (mujer-Ondina); así como su conversión en guía y puente entre el hombre y Dios (mujer-Beatriz); y, por último, su sacrificio en aras del amor y de su familia, que les hace merecedoras de una de las dedicatorias bergaminianas - "a los mártires de mi Patria: a sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas, sacrificadas; a tan pura y piadosa sangre entrañablemente generadora del heroico pueblo español"[4] -, siguiendo la línea de pensamiento que le expresaba Victoria Ocampo en una de sus cartas:

> No entiendo nada de política. Las guerras o revoluciones, las matanzas en una palabra, me horrorizan y nunca admitiré que sean una manera de resolver problemas de ningún orden, quizá porque nosotras las mujeres estamos acostumbradas, en tiempos de paz y de guerra, a arriesgar nuestra vida; pero para dar la vida y no la muerte. Por eso la sangre que derraman los hombres es más nuestra que la nuestra[5].

En este sentido cabe destacar que uno de los temas que más importancia y mayor número de veces aparecerá en su teatro del exilio lo constituirá ese enfrentamiento entre la mujer y la guerra, entre la sangre creadora y la sangre destructora. Porque dicho conflicto no sólo surgirá en sus dos dramas sobre la guerra civil, *La hija de Dios* y *La niña guerrillera,* sino que también estará presente en otras de sus obras escritas en el exilio. Así, todo el afán de Medea lo constituirá devolver toda su sangre mortal a Jasón, mientras que Antígona nunca comprenderá que el impulso destructor de sus hermanos le impide a ella

---

2 *cf.* Teresa SANTA MARÍA, "Las protagonistas femeninas en el teatro de José Bergamín", AA.VV. *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995), II,* edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, GEXEL-Associació d'Idees, 1998, pp. 577-588.

3 José BERGAMÍN, *La risa en los huesos: Tres escenas en ángulo recto y Enemigo que huye*, Madrid, Nostromo, 1973.

4 *La hija de Dios,* p. 64.

5 "De Victoria Ocampo a José Bergamín", *Sur,* Buenos Aires, 31 (mayo 1931), p. 73.

fecundar y reproducirse en otras sangres. Santa Catalina luchará enérgicamente contra una iglesia más preocupada por impartir una justicia de castigo por crimen que por repartir los bienes espirituales de la Sangre de Cristo, al mismo tiempo que Melusina y doña Beatriz adoptarán dos actitudes diferentes ante la muerte de sus respectivos maridos y la imposibilidad de engendrar unos hijos condenados, desde un principio, a llevar sangre mortal en sus venas. El "no quiero hijos de sangre de varón, engendrados"[6], que como un grito desgarrado eleva Medea a los cielos, invade por igual la problemática vital de las otras protagonistas, que verán cómo han ido desapareciendo uno por uno sus familiares o hijos - *La hija de Dios, La sangre de Antígona* - a causa de un conflicto para ellas absurdo; o bien que verán truncadas por esas mismas razones sus ansias de maternidad - *La sangre de Antígona, Medea, la encantadora, ¿A dónde iré que no tiemble?*-. Y por encima de todas ellas, la constatación oportuna que nos trae la figura de Melusina pues, al ser la menos humana que diría Bergamín, resulta también la más plenamente consciente de que perdería su alma inmortal al unirse al hombre, al dar a luz a esos hijos destinados desde entonces a perecer como ella. Idea que, en nuestra opinión, subyace en toda la producción teatral de este periodo, porque, como ya apuntábamos con anterioridad, la vida y la muerte constituyen también una de las grandes preocupaciones literarias de nuestro dramaturgo.

Pero además del tema de la maternidad o de la oposición entre la sangre procreadora y la sangre destructora, otras serán las cuestiones relacionadas con la mujer que toque Bergamín en sus piezas teatrales del exilio. Así, el tiempo como enemigo de los "encantos" femeninos aparecerá en *Medea, la encantadora* y, en cierta medida, en el reflejo de *Melusina y el espejo,* sin olvidarnos que esa angustia por el transcurrir del tiempo - que en nuestro autor procede del sentir barroco como tendremos ocasión de comprobar más adelante - surge también en *¿A dónde iré que no tiemble?* e, indudablemente, en *La cama, tumba del sueño*. Otra cuestión relacionada íntimamente con el particular modo de ser femenino, según nuestro dramaturgo, hace referencia al carácter "divino" y misterioso de la mujer, cuya mejor ejemplificación dramática la encontramos en *Melusina*. Sobre este particular, expone en todo su teatro una peculiar teoría que surge, seguramente, de este tipo de relatos sobre "melusinas" u "ondinas"[7]. En efecto, la literatura popular ha interpretado que este tipo de criaturas sobrenaturales no poseen alma, aunque sí la gracia de la inmortalidad[8]. Sin embargo, pueden conseguir esa parte anímica al casarse con un hombre, perdiendo, eso sí, su carácter inmortal. El autor exiliado extrapola esta condición a todas las mujeres pues en todas ellas considera que existe esa esencia sobrenatural que la situaría entre Dios y los hombres. De esta forma, respecto a su *Medea*, el propio escritor, en una entrevista concedida a Carlos Gurméndez en 1980, resume y aclara el sentido de la obra con estas palabras: "Mi Medea no es humana, no tiene pasiones, no es una mujer. Es una diosa. El amor de Medea es un amor divino, que no aparece en las Medeas clásicas. El amor de Medea es un amor divino que no tiene nada que ver con el sexo, con la generación mortal. Y por eso mata a los hijos, porque niega su propia

---

6 *Medea, la encantadora,* v. 35.

7 *cf.* el apartado "Fuentes o antecedentes literarios" del estudio introductorio a *Melusina y el espejo.*

8 Como recogió Paracelso: "son como los hombre en todos los aspectos, sólo que sin alma y mejores que el hombre; pues son como los espíritus, a quienes nadie puede doblegar" (PARACELSO, *Libro de las Ninfa, los Silfos, las Salamandras y los demás espíritus*, traducción de Pedro Gálvez, Barcelona, ediciones Obelisco, 1991, p. 133).

maternidad, porque ella es divina, inmortal”[9].

E iguales consideraciones pueden realizarse respecto a la manera de actuar de Antígona, Melusina y doña Beatriz[10]. De la misma forma, si la Niña renuncia también a esos hijos destinados a morir[11], no será por otra razón que para preservarlos de una muerte segura como la que ha visto Teodora cernirse sobre todos y cada uno de sus hijos e hijas. No es extraño, por tanto, que cobre importancia dentro de sus obras - no sólo teatrales - la consideración de una mujer- niña, virginal e inocente que, como Creusa, busca en el hombre un amor puro y transcendente, apartado de la pasión sexual y la procreación que éste prefiere[12]. Por esta razón, ya que al unirse y procrear junto con el hombre pierde la mujer parte de su esencia divina, será una niña, pura y virgen, la que mejor refleje el ideal de Bergamín, como el de otros escritores anteriores, Rosseau y Nerval, “que los dos escucharon, sintieron, pulsaron esa sangre, esa encarnadura de paisaje y lenguajes vivos; ese milenario corazón que late todavía encendiéndose en la mirada de una niña de nueve años, hada beatrichesca (como Adriana, como Sylvie...) de su paisaje solitario”[13].

De ahí que el amor puro y casto sea el amor de verdad, aquel en el que, manteniéndose como niña, no pierde la mujer su toque divino. Tema que recogerá en *Medea, Melusina, Santa Catalina, Antígona, A dónde iré que no tiemble* y *La niña guerrillera* y que, en cierta manera, también tocará en *La hija de Dios,* con la preocupación de Teodosia, heredada de Pérez de Oliva, por no perder su virginidad, o en la aparente victoria de la sangre destructora sobre la procreadora de Teodora[14]. Pero, además, también en su poesía, Bergamín se refiere a ese amor platónico, de forma seria o irónica, tal y como podemos comprobar en algunos de los ejemplos que a continuación reproducimos:

Sé que el deseo que enciende los sentidos
apaga el corazón. Y que el más claro,
el más puro, el más hondo, el más hermoso
amor, es amor casto.

Pero sé, también sé que la mirada
que sigue el alto vuelo de algún pájaro
no sabe de la mano estremecida
que quisiera alcanzarlo:
sentirlo entre sus dedos palpitante
como el latir de un corazón humano[15].

---

9 Carlos GURMÉNDEZ, “Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro”, *El País*, Madrid, (26 enero 1980), Suplemento de Artes, p. 5.
10 Véase, por ejemplo, *La sangre de Antígona,* notas 64 y 77; *Melusina y el espejo,* p. 250 y ss.; y *¿A dónde iré que no tiemble?,* vv. 324-327.
11 *La niña guerrillera,* vv. 699-702.
12 *Medea, la encantadora,* pp. 303-306.
13 José BERGAMÍN, “Ante la tumba de un fantasma”, en *Al fin y al cabo (prosas),* Madrid, Alianza, 1981, p. 144.
14 *La hija de Dios,* p. 79 y p. 88, respectivamente.
15 *Poesía, I,* p. 103.

En ti se esconde con sutil astucia,
y sin que tú lo sepas,
un pánico terror estremecido
de perseguida fiera.

La tenebrosa sangre, el ciego instinto,
es ángel puro, es inocente bestia,
que huyendo de sí misma, como el viento
o el agua, es de sí misma prisionera[16].

NOLI ME TANGERE
In fondo agli ochii suoi ardeva un riso... DANTE
Mírame no me toques. POPULAR

La niña que hay en tus ojos
se está riendo de mí
porque me toma por tonto.

Porque me toma por tonto
y tiene mucha razón:
que la miro y no la toco[17].

Si te digo *no seas niña*
tú no me hagas caso a mí:
sé niña toda tu vida[18].

Al margen de estos aspectos sobre la concepción particular que respecto a la mujer tenía nuestro autor[19], lo que realmente resulta interesante es comprobar cómo Bergamín vuelca los problemas más acuciantes e intrínsecos del ser humano en un personaje o protagonista femeninos. En efecto, llama la atención no sólo que elija para sus obras dramáticas figuras históricas, como Santa Catalina de Siena o Beatriz de la Cueva; mitológicas, como Hécuba, Antígona o Medea; o bien, de tradición popular, como la Niña o Melusina; sino que las "irrealice" tan completamente a su manera bergaminiana que todas ellas pasen a protagonizar y a sufrir las principales cuestiones candentes que mantuvieron a su propio recreador con el "alma en un hilo". Todo ese "dolorido sentir" y ese sufrimiento existencialista que acompañaron a nuestro autor a lo largo de sus días gana fuerza y garra en esas "agonistas" femeninas, más que en ninguna de sus otras recreaciones de grandes mitos masculinos. Si Hamlet, Segismundo o don Juan pueden parecernos como fríos reflejos o fantasmas dentro de *La risa en los huesos*, meros juguetes en manos de su figurador, no ocurre lo mismo, en nuestra opinión, con ese repertorio femenino que Bergamín resucita para ofrecernos nuevas visiones de sufrimientos universales pero, a la vez, ceñidas al momento histórico que le tocó vivir. Las estrellas que, como a Pascal, le hacen estremecer en muchos de

16 *Poesía, I*, p. 177.
17 *Poesía, VI*, p. 143.
18 *Poesía, VI*, p. 230.
19 *cf.* Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*, Madrid, Turner, 1985, pp. 34-35.

sus poemas[20], aparecen dentro de su producción dramática en referencia a Melusina o a Medea[21], llegando al límite en la protagonista de *¿A dónde iré?* donde, prácticamente, asume mayor importancia el palpitar personal de la protagonista, aun por encima del temblor del mundo que se derrumba a su alrededor[22].

Y la intangibilidad de un tiempo que irremediablemente se nos escapa acapara varias escenas de su teatro en el exilio. Ese mundo que hemos conocido y que desaparece sin que podamos evitarlo posee gran relevancia en *La hija de Dios*, pero también la protagonista de *La niña guerrillera* se mueve en una época de zozobras y mudanzas que la obligan a renunciar a su propia vida para entregarla por el bien común. Menos altruistas nos resultan las motivaciones de Medea o Melusina, quienes huyen del mundo y de los acontecimientos que les ha tocado vivir, volviendo a su origen primigenio o metamorfoseándose en elementos celestiales[23]. Y de entre las dos, sí parece poseer una solución a ese conflicto la protagonista de *Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y porqué tiene cuernos el diablo* pues, en esta obra, "la figura femenina no es sólo la mejor metáfora del alma, sino, acorde con su naturaleza divina o semidivina, aquella alma que sabe que su sueño no es ilusorio y que el Universo es el espejo de la divinidad como ella misma lo es del universo divino. (...) De entre las peripecias y disquisiciones de esta obra compleja y hermética cabe destacar, desde la perspectiva en que ahora estamos, la *conversión* de Melusina (el alma según Bergamín) gracias a la Inteligencia Imaginativa (Arlequín-Espejo) en diálogo con la Feminidad (Minutisa) y por amor a la Vida (Conrado). El Diablo cumple la misión arquetípica que el goethiano Bergamín le asigna de no hacer mal que por bien no venga, colaborando sin querer a despertar la conciencia divina del Alma y ganándose así unos merecido cuernos por la infidelidad de ésta"[24].

Pero no todos los personajes del teatro de este momento gozarán de la misma suerte. Y, de esta forma, a los dos personajes principales de *La cama* - Él y Ella - se les escapa el tiempo y la realidad mientras hablan sobre ello, mientras que Antígona y doña Beatriz se lamentan por no haber tenido esos hijos en los que transcenderse, sin saber si eso es realmente lo que deseaban[25]. Tampoco solucionarán ambas protagonistas, como tendremos ocasión de comentar más adelante, sus dudas o blasfemias hacia ese Dios al que ven demasiado distante e inhumano[26]; mientras que Santa Catalina surge como redentora en *Tanto tienes*, pues ayuda a Tuldo a burlarse de la muerte, a través de su conversión al catolicismo momentos antes de ser ajusticiado. En este sentido, resulta interesante que elija otro momento de la vida de la santa de Siena, en el que ésta interviene para salvar a la Iglesia de su época de la confusión creada por sus más altos representantes. Santa Catalina ejemplifica a la Iglesia de Jesucristo, salvadora y depositaria de sus bienes espirituales, y no aquélla a la que "le han chupado la sangre; que la sangre de Cristo que se nos dio por Gracia y no por deuda, ellos se la quitan con

---

20 Véase a este respecto la nota 8 a *Medea, la encantadora*.
21 *Melusina y el espejo*, nota 151 y *Medea, la encantadora*, pp. 289-290.
22 *¿A dónde iré que no tiemble?*, nota 10.
23 *Medea, la encantadora*, p. 312; y *Melusina y el espejo*, v. 1482.
24 José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, p. 46.
25 *La sangre de Antígona*, notas 71 y 73 y *¿A dónde iré que no tiemble?*, vv. 324-327.
26 *La sangre de Antígona*, pp. 418 y ss. y *¿A dónde iré que no tiemble?*, vv. 304-323.

su soberbia, arrebatándole la honra que debe darse a Dios para atribuírsela a sí mismos..."[27]. De esta forma, "la mujer es profetisa, justiciera, combatiente, embajadora y hacedora de papas, símbolo máximo de la patria o de la Iglesia, y siempre, cristiana o no, guerrera o mártir, de un modo u otro santa, como lo es la Beatriz de *¿A dónde iré que no tiemble?*, que osa interpelar a Cristo comparando el sufrimiento de éste con el suyo, causado por él, que es mucho mayor"[28].

Igual carácter de salvadora del hombre asumirá la Niña Guerrillera y, precisamente, tanto ella como la santa italiana son identificadas, no sólo en figura sino también en actos, con Jesucristo. En efecto, Santa Catalina reproducirá las palabras que pronunció Cristo cuando le prendieron:

> SANTA CATALINA.- ¿A quién buscáis?
> SACRISTÁN.- A la hechicera...
> ESTUDIANTE.- A la hechicera...
> LICENCIADO.- A la mala mujer...
> CAPITÁN.- ¡La Benincasa!
> SANTA CATALINA.- *Soy yo (...) Si me buscáis a mí, tomadme, y dejad a los que me siguen*[29].

Y será un sacerdote el que nos describa el cuerpo de la Niña como si del mismo Jesucristo se tratara:

> CURA.- Mírela. ¿No parece este cuerpo llagado, ensangrentado, el divino cuerpo de Nuestro Redentor? (...) En el cuerpo de cada hombre padece Cristo su pasión. Estas son sus huellas. (...) Este cuerpo herido, destrozado estos hilos de sangre que corren por sus brazos y sus manos, que llegan a sus pies... ¿no le recuerdan, señor sacerdote, la figura santa del Crucificado?[30].

De esta forma, consigue que otro prelado, un jesuita, se convenza de ello y convierta su alma y su sentir hacia la verdadera Iglesia, la espiritual y eterna, frente a la que se une a un poder injusto y vigente al que ayuda olvidándose de su tarea y misión principal. Así, Bergamín convierte a la Niña no sólo en heroína para los guerrilleros, sino en mártir o testimonio de la fe verdadera. Y, como comprobaremos a continuación, para nuestro autor era necesario luchar con todas las armas posibles contra ese poder diabólico que pretendía secularizar, en su época, a la Iglesia católica.

1. 2. El Diablo.

---

27 *Tanto tienes*, p. 16, nota 38.
28 José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro*..., p. 46.
29 *Tanto tienes*, p. 51, nota 131.
30 *La niña guerrillera*, nota 127.

Precisamente, serán esas relaciones entre Iglesia y Estado una de las preocupaciones constantes en la vida de Bergamín. Y aunque esta cuestión cobra especial relevancia y constituirá el tema fundamental de *Tanto tienes*[31], no podemos obviar que en *La niña guerrillera* vuelven a aparecer sacerdotes que ejemplifican esa postura consentidora hacia el poder fascista y secularizador. Aunque también nos encontremos con las figuras del padre dominico francés o del cura del pueblo, para quienes lo realmente importante es el mensaje de Cristo, resumido y sintetizado en esas "Bienaventuranzas" que no se cansa de predicar este último entre los más jóvenes[32]. Esa doctrina cristiana se opone a las fuerzas del mal que han descolocado todo y a todos, tal y como se denuncia insistentemente a lo largo de toda la obra. De ahí que la guerra constituya para Bergamín el Diablo con mayúscula ante el que debe presentar batalla, él y todos los cristianos, para conseguir la paz necesaria y predicada por Jesucristo:

> ¿Cuál es el nombre de esa paz? Para unos, Dios; para otros, el Cristo. Y aun, para muchos más, el hombre. Pero, ¿qué es, qué puede ser el hombre sin el Cristo y sin Dios? Entonces ese enorme vacío, esa profundísima sima insondable de vacío, que parecen abrirnos con sus reflejos y sus ecos - con su ilusión y con su angustia- la Pintura y la Música, ¿serán hambre y sed del Cristo, de Dios?[33]

Por esa razón, tal y como asume el propio Cura en *La niña guerrillera*, conviene hacer frente a quienes quieren asumir un papel que no les corresponde y al que más bien son absolutamente contrarios. No son cruzados o "abeles" quienes luchan así contra su pueblo, sino viles "cainitas" cuya sangre debe ser castigada, porque "nadie podrá ocultarla, esa sangre de Abel que se enciende como un grito estelar en nuestro cielo. Como estrella del alba. Estrella nunca vista. Lucero de verdades. Los que la han traicionado doblemente, huirán como las sombras, cuando, al alborear sangriento, después de haber cantado el gallo muchas veces, el llanto silencioso de Pedro vuelva a afirmar de nuevo a Cristo"[34].

El concepto que respecto al demonio tiene Bergamín se presenta con claridad en sus ensayos, fundamentalmente en *La importancia del demonio*, en algunos de sus aforismos y poemas. Varias son las ideas que podemos extraer de todos ellos. En primer lugar, la contraposición obligatoria entre Dios y el diablo, pues para que exista el primero resulta imprescindible creer en la realidad del segundo. Este pensamiento llevado a esos extremos que tanto le gustaban a nuestro escritor le conduce a postular que el diablo es "el único amigo

---

31 *cf.* el apartado "Historia y poesía: vida y leyenda de doña Beatriz de la Cueva" del estudio correspondiente a *¿A dónde iré que no tiemble?*.

32 *La niña guerrillera*, p. 140 y ss.

33 José BERGAMÍN, "La música, la pintura y la guerra", *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 84. Y continúa nuestro autor diciendo que "por donde ha pasado la Guerra no queda nada: porque queda esa nada. La Guerra no pasa: se queda. Como si fuese, para el alma, una especie de inmortalidad de la muerte, un verdadero Infierno inmortal" (*op. cit.*, pp. 84-85).

34 José BERGAMÍN, "La cruzada y el desquite", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, pp. 56-57.

verdadero que tiene Dios”[35] o que “encender una vela a Dios y otra al Diablo es el principio de la sabiduría”[36]. En segundo lugar, la proximidad del hombre con Dios, su semejanza divina, le conducen a defender que “solamente lo humano puede ser divino”[37], mientras que el diablo se definiría por la ausencia y la oscuridad:

> El Diablo es sombra y por serlo
> maldito lo que le importan
> ni tu cuerpo ni tu alma:
> él lo que quiere es tu sombra.
> El Diablo quiere tu sombra
> porque a él la suya le falta
> y a ti la tuya te sobra[38].

Por esta razón, la poesía se vincula con Dios y no con el demonio, en opinión de Bergamín, ya que “toda verdadera creación o poesía lo es porque se hace contra el Demonio, adversario de toda creación humana o divina”[39]. Se vincula, de esta forma, al Diablo con la nada y la oscuridad, tal y como el mismo Bergamín explica en uno de sus ensayos:

> El platónico San Agustín negaba la positividad del mal como contrario al bien, que es el ser mismo. EL mal no “es”. Tampoco “es” el Diablo. El mefistofélico Diablo de Goethe en su *Fausto* se define a sí mismo como aquél “que negándolo todo, y por negarlo, todo lo afirma”. Como la oscuridad más tenebrosa para la luz más clara[40].

Pero será cuando convierta al demonio en personaje de algunas de sus obras de

---

35 José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 56.

36 *op. cit.*, p. 57. Idéntica dicotomía aparece en *op. cit*, p. 82, 100, 102, 105, 106, 107, 116, y en *Poesía, VI*, p. 148 y 210; o *Poesía, VII*, p. 56 y 95.

37 José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*...p. 101. En ese sentido, si el hombre se deshumaniza, sólo es humano, ya no tendría importancia para el demonio: “Cansado y aburrido de este mundo / el Diablo ya no le hace ningún caso: / que el hombre viva o muera en él sin alma / le tiene enteramente sin cuidado; / que se vuelva un infierno de sí mismo / y se maniqueice en bueno o malo; / que crea o que no crea en un Dios vivo / o en un Dios muerto como espantapájaro; / que sienta o que no sienta en el latido / de su sangre el dolor de su pasado; / que el hombre, en fin, por deshumanizarse / se sueña humano, demasiado humano: / todo el horror vacío del abismo / de su razón, en la que se ha enterrado, / ya no le importa nada, nada, nada, / ni siquiera al mismísimo Diablo” (*Poesía, IV*, p. 117).

38 *Poesía, VI*, p. 163.

39 José BERGAMÍN, “La importancia del Demonio”, *Cruz y Raya*, Madrid, 5 (agosto 1933), pp. 7-51; recogido en *La importancia del demonio*, prólogo de Gonzalo Penalva, Madrid, Siruela (Biblioteca de Ensayo, 4), 2000, p. 108. Véase también sobre esta cuestión *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 91.

40 José BERGAMÍN, “Del satanismo de Baudelaire”, *El Heraldo*, México (1967), p. s/n.

teatro, donde mejor se ejemplifiquen algunas de las notas que sobre su condición ha resaltado nuestro autor en otros de sus escritos. Así, el demonio resulta demasiado lógico, moral y, en cierta medida, representante de la estupidez: "El hombre es criatura de creación, de poesía divina. Si se enorgullece de serlo, creyendo serlo por sí mismo, se "sataniza", se apaga; pierde esa misma inteligencia, don divino; se idiotiza al golpe del *ala de la imbecilidad* satánica como la sintió Baudelaire"[41]. Esa burla por parte de nuestro dramaturgo hacia la figura del maligno dentro de su teatro del exilio se limita a esta obra donde, precisamente, trata de *Por qué tiene cuernos el diablo* y en la que, tal y como podremos comprobar, casi todos los personajes o escenas obedecen a un trasfondo popular o que el propio dramaturgo recoge en su ensayo capital sobre la figura diabólica:

> Todas las creaciones imaginativas humanas son una burla y birla angélica del Demonio, a quien, por eso, era costumbre del pueblo infantil o católico español sacar teatralizado por las calles, entre mangas y capirotes, sacándolo en las procesiones como tarasca, grotesca figuración del Dragón bíblico; respondiendo así el pueblo católico español espiritualmente, por la fe, con su hondo pensar y sentir analfabeto a las palabras proféticas del salmista en las que se nos dijo del Demonio: *éste es el Dragón que formaste para burlarle*[42].

Y ése es el caso del DIABLO-POLICHINELA que se deja robar protagonismo y papel de artífice principal por parte del ESPEJO-ARLEQUÍN y que, como si de una representación de títeres para niños se tratara, acaba - si no, apaleado - por lo menos cornudo. Se entroncaría, así, esta figuración bergaminiana con la línea de teatro popular defendida durante la República por autores como Rafael Dieste, Federico García Lorca o Eduardo Blanco-Amor:

> Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada, y saludemos hoy en "La Tarumba" a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérgamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro[43].

De esta forma, el camino de lo popular se entrecruza con la literatura del Siglo de Oro, como tendremos ocasión de describir con detalle más adelante. Porque, sin duda, Bergamín prosigue con "esa actitud colectiva de la literatura española republicana de *ir hacia el pueblo* por la ruta *maravillosa* del teatro guiñolesco y de los tablados ambulantes (La Barraca, Teatro de Misiones, El Búho y otros), un teatro que se alimenta en la tradición clásica española, desde Lope de Rueda a Cervantes, desde Lope de Vega a Calderón, pero, ante todo,

---

41 José BERGAMÍN, "Intelectuales", en *Al fin y al cabo (prosas)...*, pp.175-176.
42 José BERGAMÍN, *La importancia del Demonio...*, pp. 108-109.
43 Federico GARCÍA LORCA, *Retablillo*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 1043; recogido en Manuel AZNAR SOLER, "Prólogo" a Rafael DIESTE, *Teatro, I*, Barcelona, Laia, 1981, p. 38.

en lo que fue origen de sus creaciones"[44]. Una vez más intenta nuestro dramaturgo "popularizar" su teatro y, para lograrlo, no dudará en someter a ese diablo tentador de Melusina en una parodia, en la que, no sólo no consigue cerrar su pacto con las tres almas de la protagonista sino que además aparece en escena ridiculizado con sus tocas monjiles[45], borracho o con esos ingentes cuernos que le acaban por transformar en un bosque[46].

Remarcamos esa rareza porque esa máscara del demonio se aparta totalmente de la constatación, por parte de Bergamín, del poder - o importancia - de ese Mal, así como las funestas consecuencias que su labor ha generado y que presenta en otras obras, si no "demoníacas", más infernales, como pueden ser *Tanto tienes, La hija de Dios* o *La niña guerrillera.* En todas ellas el mal hace acto de presencia a través de las acciones de ciertos personajes o bien personificado su poder en éstos mismos. De este modo, en la primera de las piezas citadas, ese poder infernal se cierne tanto en la figura del Sacristán[47], o en la comparsa carnavalesca cuyas blasfemias llegan hasta los mismos "sótanos del Vaticano"[48], como en la acción de los sacerdotes que buscan a Tuldo para vengar un asesinato, violando incluso el derecho de refugiarse en sagrado[49]; o bien, en la farsa simulada por los cardenales en Roma para elegir un Papa que contente a la plebe y salve, así, sus vidas[50]. Todos estos personajes y actos que hacen zozobrar la barca de la Iglesia no admiten la parodia a la que el juego y la tradición popular ha sometido a un demonio con minúsculas. Ni tampoco se pueden tomar a bromas las amenazas y acciones llevadas a cabo por el Capitán Falangista en *La hija de Dios,* cuya crueldad queda manifiesta en diversos momentos, como en el desprecio con el que habla a las mujeres reunidas en casa de Teodora[51]; su falta de humanidad en el momento de ordenar la muerte de Teodosia[52] y, sobre todo, en el poco sentido de justicia que manifiesta al final de la obra, cuando no castiga a Leoncio y cifra su venganza en un pueblo ya desolado previamente[53]. De igual manera, en *La niña guerrillera,* esas mismas fuerzas fascistas alcanzan un grado de perversidad aún mayor, pues se aprovechan de la delación y de traidores como El Colao y el Jesuita[54]; infligen castigos y torturas de manera injustificada[55] y parodian

---

44 Manuel AZNAR SOLER, "Prólogo" a Rafael DIESTE, *Teatro, I...*, p. 27.

45 Así, aparece vestido con esas tocas monjiles en *Melusina y el espejo,* acotación de la página 211 y versos 539-540 de la página siguiente.

46 El pasaje de la borrachera "diabólica" cierra la escena II del segundo Acto, mientras que la metamorfosis en bosque sucede al final de tercer Acto (*Melusina y el espejo,* p. 230 y nota 156, respectivamente).

47 *Tanto tienes,* nota 6, p. 18 y pp. 42-43.

48 *op. cit.,* p. 39 y ss.

49 *op. cit.,* nota 34.

50 *op. cit.,* Epílogo primero, cuadro II, p. 45 y ss.

51 *La hija de Dios,* p. 70. También es despectiva la del Capitán que aparece en *La niña guerrillera* buscando a Martinico y a los otros maquis (*La niña guerrillera,* v. 192 y vv. 204-223).

52 *La hija de Dios,* p. 79.

53 *op. cit.,* pp. 87-88.

54 *La niña guerrillera,* nota 83 y nota 123, respectivamente.

55 *op. cit.,* nota 51 y nota 124.

de forma cruel los auténticos juicios de un estado no dictatorial[56]. Esos asaltos reiterados a la dignidad y a los derechos más elementales del hombre obligan, por desgracia, a responder con la misma moneda, a devolver ojo por ojo, ahorcado por ahorcado:

> NIÑA. *(a un guerrillero que se acerca al cura mirándolo con desconfianza)* ¿Qué haces? ¡A lo nuestro! ¡No hay un minuto que perder! ¡Aprisa! *(Tristán y el Verdinegro cuelgan del balcón los cuerpos muertos del Juez y los dos oficiales alemanes.)*
>
> CURA.. *(que ha quedado inmóvil, impasible toda la escena, con tristeza, le dice:)* ¿Esa es vuestra bandera?
>
> VERDINEGRO. ¡Todavía sí![57].

Sin embargo, frente a lo que sucedía en *La hija de Dios*, ese poder infernal no resulta vencedor absoluto en ese combate de fuerzas al que se ha visto obligado el pueblo español. De tal manera que la Esperanza, representada por la Niña, actúa como promesa cierta de que, como la Primavera, volverá a surgir la vida en medio de la nieve y el fruto tras ese crudo invierno desolador.

Vemos, por tanto, que "la importancia del demonio" se sitúa en dos vertientes muy diferentes dentro de su dramaturgia del exilio, a la vez que tampoco coincide plenamente con la imagen de ese diablo como personaje que aparecía, por ejemplo, dentro de su primer teatro. En efecto, las diferencias entre *Enemigo que huye*[58] y *Melusina* resultan evidentes, por cuanto, aunque en ambos casos esa figura haya sido tomada de una tradición anterior, en la primera se aproximaría más a *Fausto* y ofrecería una visión menos burlesca del demonio, mientras que, como hemos podido comprobar, en el segundo caso se asemeja más a la visión de un polichinela burlado y a la caracterización del personaje apaleado en las representaciones de títeres. Además, en ese primer teatro, llega a planear él mismo - y no a sugerencia del irónico Arlequín[59] - su pacto con un mortal[60].

De todas formas, no resulta extraño que de entre todas las piezas dramáticas que escribió Bergamín en el exilio, en tres de ellas - *Tanto tienes, La niña guerrillera* y *Melusina* - el diablo resulte parodiado o vencido; y sólo en una de ellas - *La hija de Dios* - parezca que el triunfo recae en el bando del mal. Pero recordemos que en las dos ocasiones que se ha editado esta última pieza lo ha hecho acompañada por la versión bergaminiana del "Romance de la doncella que fue a la guerra", para recordarnos, sin duda, que si la victoria recayó en manos fascistas en 1939, no ocurrirá lo mismo en la posguerra, por la esperanza que en ese momento guardaba nuestro dramaturgo de que la contienda mundial en Europa abriría el camino definitivo en España a la derrota de Franco. No resultó así, pero Bergamín sí que quiso que al infierno de Teodora le sucediera el martirio esperanzador de la Niña quien, como Cristo, sabe volver y ascender de los infiernos.

---

56 *op. cit.*, cuadro III, p. 113 y ss.
57 *La niña guerrillera*, p. 117.
58 José BERGAMÍN, *Enemigo que huye*, en *La risa en los huesos...*, pp. 37-159.
59 *Melusina y el espejo*, pp. 184-185.
60 José BERGAMÍN, *Enemigo que huye...*, p. 93 y ss.

Pero, además, en su teatro de exilio, nos encontramos con otras figuras "infernales". Nos referimos a personajes como Medea o Antígona, a quienes se les denomina así en algún momento de sus respectivas obras[61]. Esos infiernos particulares por los que atraviesan ambas protagonistas se resuelven en sendas obras, aparentemente, de forma diferente. Así, mientras Antígona se ve abocada a morir y a adentrarse en ese infierno en que le han colocado los vivos y los muertos[62], Medea logra huir y volver a ese cielo donde se encontraba su origen familiar[63]. Para la primera, el infierno es un mundo sin amor, donde el odio y la lucha fratricida reinan incluso entre su propia familia; al igual que para Medea - y en cierta medida, también para Creusa - supone un "desencanto" a su concepto de amor la pasión sexual y procreadora que mueve a Jasón. A ese mundo infernal e inhumano responden las dos de manera diferente pues la protagonista de *La sangre de Antígona* preferirá quitarse la vida antes que vivir en un lugar carente de amor. En cambio, en *Medea, la encantadora* nuestro "mágico" personaje principal querrá hundir en su propio infierno a cuantos la rodean, pero, curiosamente, retornará a un espacio, el cielo, donde su creador creía encontrar el auténtico lugar físico del infierno. De esta forma, paradójicamente, mientras Antígona consigue despertar las conciencias de los tebanos, con ayuda de Tiresias[64], Medea se sumirá en la soledad, de la que huía manifiestamente, a la vez que su actitud "desencantada" sólo ha causado la muerte de Creusa y un odio aún mayor en su esposo.

De todo lo visto podemos deducir que para Bergamín el diablo adquiere maneras o "máscaras" diversas, entre las que destacamos el odio, la guerra, la destrucción y la nada. Pero si resulta claro el enemigo al que combatir, otros aires y matices adquiere la cuestión de Dios en el pensamiento de nuestro dramaturgo. Su existencia está fuera de dudas, aunque en su teatro en el exilio será una cuestión pendiente para algunas de sus protagonistas.

1. 3. Dios.

Ya hemos comprobado a lo largo de este estudio la presencia imprescindible de lo religioso en la vida y la obra de nuestro autor exiliado. Sin duda, esa irrupción de Dios en sus escritos adquiere toques de llamada desesperada, pero también de reflexión profunda sobre las dudas y certezas que para Bergamín su existencia comporta. De esta forma, tanto en sus aforismos como en su poesía se plantea el derecho a la duda como compañero imprescindible de la fe[65]; a la vez que siempre queda patente "el infierno" que supone vivir en

---

61 *Medea, la encantadora,* pp. 288-289 y *La sangre de Antígona,* p. 406 y nota 59.

62 "Sola, entre los vivos y los muertos. Mis palabras se apagan con sus sombras. Mi alma se consume, derribada, sin ímpetu y sin vuelo, caída al empuje de la pena; vencida por esta mortal pesadumbre" (*La sangre de Antígona,* p. 400).

63 "MEDEA. ¡Para llenarlos de mi amor! ¡Oh, qué angustioso, qué desesperado divino vacío de amor! ¡La ansiedad de mi alma por llenarlo es más honda que los más altos cielos! ¡Mi amor es más puro que la voz callada de sus astros!... ¡Mi amor sólo es eterno! ¡Con este puro amor, sin sangre, con este puro fuego, voy a llenar los cielos con mi amor: de amor, de amor, de amor, de amor, de amor!... ¡A ti, Padre celeste, voy! ¡Tú, El solo, guíame!... ¡Voy a poblar tu eterna soledad divina de humana soledad, de amor" (*Medea, la encantadora,* p. 312).

64 *La sangre de Antígona,* p. 413 y ss.

65 "No hay fe sin duda o duda sin fervor", "La duda y la fe son el ritmo vivo del

un mundo sin Dios, sin transcendencia posterior, ya que "por eso pensaba la Santa Catalina genovesa que había algo mucho peor que el que hubiera, poéticamente, Infierno, detrás de la muerte, y es que, literalmente, no lo hubiera"[66]. Todos estos gritos que giran en torno a la defensa más intensa de lo divino en el hombre - entre los que destaca, como hemos visto, la concepción que sobre la mujer tenía nuestro dramaturgo - y la angustia que plantea la duda, aparecen de forma manifiesta en su teatro del exilio.

Sin duda, será en *Tanto tiene*s donde el tema religioso planee con más intensidad. Además, surgen los dos conflictos inherentes a la relación con Dios a los que aludíamos con anterioridad, de tal manera que mientras Catalina representa a esa mujer salvadora y cristiana, capaz de burlar a la muerte y a los hombres; en Tuldo nos encontramos al hombre converso, pero que no ha dejado de plantear sus dudas en Cristo y en una vida transcendente a lo largo de los dos primeros actos de la obra. Por otro lado, aparece en este "misterio" uno de los conflictos que tuvieron que solucionar los católicos españoles durante la República y la guerra civil. Nos referimos a las relaciones y posibles interferencias entre la Iglesia y el Estado, a esos intentos por vincular a la Iglesia en un partido o bando determinado y contra los que se opuso muchas veces por escrito nuestro dramaturgo:

> San Ignacio, como Santa Catalina de Siena (...) unió esas dos grandes aventuras del hombre, la mundana y la divina, en una sola: y lejos de apartarse del mundo, ascéticamente, se injerta de ese modo en él, fundando una institución religiosa, humana, mundana, seglar o secularizante cuyas finalidades deben ser exclusivamente divinas, humanas[67].

Como podremos comprobar al estudiar esta primera pieza dramática "peregrina", Bergamín afronta la cuestión con valentía pero desde una ortodoxia totalmente católica[68], a la vez que la ubicación de un problema parecido en una época anterior - los años en que transcurren algunos episodios de la vida de la santa italiana - le permiten cierto distanciamiento respecto a la citada cuestión y un enfoque más esperanzador de la misma. Entre los delitos que achaca a los prelados del siglo XIV, encontraríamos algunos en los que cayó la Iglesia en los años treinta y que Bergamín cifra en la falta de respeto hacia los bienes espirituales simbolizados por la sangre de Cristo[69]; su incumplimiento de deberes auténticamente cristianos, como el de la caridad o dar cobijo en sagrado a quien lo solicite[70]; ese dejarse llevar por los intereses terrenales a la hora de elegir un nuevo representante

---

pensamiento", o bien, " Hombre de mucha fe, ¿por qué no has dudado?" (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 93).

66 José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, Santiago de Chile /Madrid, Cruz del Sur [Ariel, Barcelona], Colección Renuevos de Cruz y Raya, vol.2, 1961, p. 41.

67 José BERGAMÍN, J., "Derrotero paradójico", *El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca (Otoño 1943), pp. 34-35.

68 *cf.* el apartado "La temática religiosa: el individuo y la Iglesia" del estudio introductorio a *Tanto tienes*.

69 *Tanto tienes*, nota 16 y p. 41 y 45.

70 *op. cit.*, nota 34.

espiritual de la Iglesia Católica[71]; el mal ejemplo para el resto de los católicos y, sobre todo, su falta de fe en el auténtico mensaje de Jesucristo[72]. Así, la moraleja que parece extraerse de toda la obra incide en que lo importante es la salvación personal - a través del recuerdo de la conversión de Tuldo - y que la Iglesia de Cristo saldrá de su naufragio temporal, tanto en la época de la de Siena como en la de Bergamín. Ya que, como nuestro autor no se cansa de repetir, una cosa es la Iglesia temporal o de los hombres y otra la eterna o de Jesucristo: "siempre que me refiero a una Iglesia muerta y corrompida, o perseguida, me refiero exclusivamente a aquella parte de la Iglesia en el tiempo (...) susceptible de pecar mortalmente, de corromperse moralmente, o de ser vivamente perseguida. A la Iglesia *cuerpo de pecado*. En modo alguno me refiero nunca a la total Iglesia cristiana, visible e invisible, en la plenitud de los tiempos; al cuerpo místico y divino de la Iglesia de Cristo, al orden de la caridad sobrenatural, (...) *al pueblo eterno de los fieles*: a la perdurable, permanente, revolucionaria y popular, espiritual, comunión eterna de los santos. A la revelación de Cristo"[73]. De ahí que, aunque sitúe la acción de los tres actos y del primer epílogo en otra época, sean numerosos los guiños y referencias al momento histórico del propio autor, en el que, por otro lado, se sitúa la representación de la propia obra[74].

Pero la presencia de ese conflicto entre Iglesia y Estado dentro de su producción en el exilio no se limitará a esta obra, pues también aparece como tema de fondo en *La niña guerrillera,* a través de los personajes de los tres sacerdotes y de las diferentes posturas que asumen cada uno de ellos ante la situación generada tras la guerra civil[75]. Sin duda, una vez más, Bergamín quería limar los resquemores bien fundados entre los republicanos no católicos ante la postura oficial ofrecida por la Iglesia Católica respecto a la contienda fratricida de 1936. De esta forma, la obra se inicia con la adhesión clara a la causa del pueblo de uno de los componentes eclesiásticos, el dominico francés; los intentos del Cura por mantenerse neutral y la manifiesta cooperación del Jesuita con el poder franquista, hasta el punto de desobedecer sus propios deberes sacerdotales, como el secreto de confesión, o su complicidad en las torturas y maltratos que van totalmente en contra del mensaje y la doctrina de Jesucristo. Y, sin embargo, acabará con la connivencia manifiesta del párroco de ese rincón aragonés, así como con la conversión del Jesuita al verdadero mensaje evangélico, el de las bienaventuranzas y no el de las persecuciones y muertes[76].

Aunque esa cuestión sobre el poder terrenal o espiritual sólo aparece referida en las obras mencionadas, sabemos que nuestro dramaturgo quería volver a tratarla en dos piezas hoy perdidas y escritas durante su segundo exilio en París: *La tiara de cascabeles* - que se basaba en el epílogo de *Tanto tienes*[77] - y *El zángano que se creyó reina abeja* donde,

---

71 *op. cit.*, p. 48 y ss.
72 *op. cit.*, p. 50.
73 José BERGAMÍN, "Por nada del mundo (Anarquismo y Catolicismo)", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, pp. 78-79.
74 *Tanto tienes*, Segundo Epílogo, p. 55 y ss.
75 Ver el apartado "La historia" del estudio introductorio a *La niña guerrillera*.
76 *La niña guerrillera*, p. 151.
77 *Apud*. Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro", *El País*, (26 enero 1980), Suplemento de Artes, p. 5. *cf.* el apartado "Santa Catalina y la muerte de Nicolás de Tuldo en tres breves actos" en el estudio introductorio a

según confiesa, quería afrontar el tema del Concilio Vaticano II[78]. Además, entre el resto de su producción dramática, la problemática religiosa únicamente no estará presente en dos de sus obras, *La hija de Dios* y *Los tejados de Madrid*; mientras que sí constituirá un tema pendiente de resolver para las protagonistas de *¿A dónde iré?, Melusina y el espejo, Medea, la encantadora, La sangre de Antígona* y, en cierta medida, incluso de los dos personajes principales de *La cama, tumba del sueño.* En estas cinco obras, la relación del hombre con Dios ya no constituirá un problema social o histórico - como ocurría en *Tanto tienes* o en *La niña guerrillera* -, sino que Bergamín incidirá en la parte más profunda e íntima de esa cuestión religiosa. De esta manera, nos presenta una serie de personajes que dudan, se interrogan o confiesan su creencia y trato con un ser transcendente y superior que suele, en la mayoría de los casos, coincidir con la imagen de Jesucristo. Nos parece interesante remarcar este rasgo porque, incluso en las dos piezas antes mencionadas y donde parecía ejercer mayor peso la dimensión social sobre la personal, nuestro dramaturgo deja patente, a través de las figuras de Tuldo y del Jesuita, que la fe constituye un aspecto totalmente espiritual y que atañe a cada ser humano en particular. El hombre debe replantearse esa cuestión en soledad y como una auténtica conversión personal:

> El hombre tuvo, tiene que desnudarse de veras, para poder, de veras, negarse a sí mismo: clavarse en una cruz y hacerse verdaderamente, totalmente, religiosamente de nuevas. Cristo ha vencido al mundo nos dice San Juan, de este modo. Volviéndose de cara a Dios - devolviéndole su propia máscara divina, desnudándose de tragedia -; volviendo a la unidad de Dios, al hombre solo, al volverlo hacia la tragedia humana de su ser divino, a la comunión, que es sobrenaturalmente como un revolucionario comunismo permanente de los santos. Esto es, volviéndole a la verdadera religión[79].

Del texto anterior nos interesa remarcar dos notas que surgirán respecto a la relación del hombre con Dios en los textos dramáticos antes citados. Nos referimos a la soledad y la renovación interior que, según Bergamín, debe gobernar ese acercamiento por parte del ser humano a la transcendencia de una divinidad, de Jesucristo. Solas se nos presentarán en escena Antígona y Medea, aunque en ambas tragedias surja la imposibilidad de ese trato con Dios. Para la primera, porque no existe un ser capaz de ser hombre y dios a la vez[80], así que nuestra protagonista termina por rechazar explícitamente los dos símbolos del cristianismo, el vino y el pan, bajo los que se esconden la sangre y el cuerpo de Cristo en la Eucaristía[81]. Por su parte, Medea parece no necesitar otra transcendencia o ayuda divina, se basta a sí misma, según parece reiterar en varios momentos de la obra[82], de ahí que más que

---

Tanto tienes.

78 "Luego, [durante mi segundo exilio en París, en 1968], escribí *Las alas de la hormiga,* una visión de la primavera de Praga, y *El zángano que se creyó reina-abeja,* sobre el Concilio Vaticano II y la figura del Papa" (Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro"..., p. 5).

79 BERGAMÍN, J., "Mundo de perdición", *Disparadero español, III: El alma en un hilo,* México, Séneca (Árbol), 1940, pp. 206-207.

80 *La sangre de Antígona,* nota 29.

81 *La sangre de Antígona,* pp. 418-420.

82 *Medea, la encantadora,* nota 19, p. 289 y vv. 216-231.

renovar su corazón, la "antecristiana" hechicera se dedique a trastocar todo lo que le rodee y a buscar esa compañía celestial que, para Jasón, no puede dejar de acarrearle la soledad y tristeza infernales[83].

En ese sentido conviene destacar cómo esa soledad divina, que mina y perturba lo más profundo de la persona, adquiere en las obras de nuestro dramaturgo la imagen que - por tradición barroca ha heredado - de ese cielo estrellado, donde parece espejarse el infierno y donde, más que música celestial Bergamín reconoce que, en muchas ocasiones, Dios nos ofrece la "callada por respuesta". Este sentimiento que también hereda nuestro dramaturgo del filósofo francés Pascal[84] va unido, sin duda, a la idea de fugacidad e intangibilidad del tiempo, pero el espanto o admiración ante esos "espacios vacíos e infinitos" también supone la piedra de toque para que el ser humano empiece a plantearse muchas de esas preguntas transcendentes que le conducirán - o no - a la existencia y presencia de Dios en su vida. En las estrellas buscará la complicidad Medea y la identificación Antígona[85]; o sobre ellas reflexionarán Melusina y doña Beatriz sobre la fugacidad de un tiempo que se les escapa sin remedio[86]. Y aunque no delante de las estrellas, sino ante una cama, también ELLA y Él se plantearán toda clase de cuestiones transcendente sobre la propia realidad, para acabar constatando la existencia del misterio y de los fantasmas[87].

Casi todos estos personajes vivirán de forma angustiosa y agónica esa búsqueda y fe en Dios pero será, sobre todo, doña Beatriz de la Cueva la que con mayor intensidad viva ese conflicto, hasta el punto de rebelarse y desafiar con su blasfemia a Jesucristo[88]. Por su parte, nunca sabremos si la conversión de Melusina y su rechazo del mundo poseen un toque de autenticidad o más bien obedecen a ese guión fijado por una tradición literaria anterior, de igual manera que la otra salida que ofrece Arlequín a la protagonista, al asegurarnos que se ha metamorfoseado en estrella[89]. En ambas obras, además, se nos presenta el tema de la libertad y predestinación que, para Bergamín, tan próximo estaba a la propia condición humana:

> Lo profundo en nosotros es el disparate. Cuando ahondamos en nosotros mismos, encontramos siempre ese disparate frustrado de nuestro ser: el que debió haber sido nuestra vida o lo que debió haber sido nuestra vida y, por una razón o por otra – por razones tontas, por tontería o tonterías – hemos ido enterrando, invisiblemente, en nosotros, para siempre (...) Todos tenemos que vivir cumpliendo disparatadamente la pérdida del paraíso. Todos tenemos que tragarnos el disparate original de la discordante manzana.
>
> Porque el disparate es el hombre mismo. Somos un disparate divino. Somos el disparate de Dios. Somos su bala. Y el que lo seamos para perdernos o no, es el misterio de nuestra predestinación: el de la divina puntería.

---

83 *op. cit.,* pp. 312.
84 *cf. op. cit.,* nota 8; y *Melusina y el espejo,* nota 151.
85 *Medea, la encantadora,* v. 216 y 224, y p. 312; *La sangre de Antígona,* notas 60 y 69 y p. 412.
86 *Melusina y el espejo,* p. 254; y *¿A dónde iré?,* nota 11.
87 *La cama, tumba del sueño,* p. 438.
88 *¿A dónde iré?,* vv. 254-255.
89 *Melusina y el espejo,* v. 1482.

> Entretanto, vivimos disparatadamente, aunque no queramos o no lo creamos. Por eso nos dijo el estúpido disparate de Calderón que *el delito mayor / del hombre es haber nacido.*
>
> Haber nacido disparado, disparatado, dejado de la mano de Dios: lanzado por ella. Lanzado del paraíso[90].

Por esa razón, las protagonistas se debatirán entre el mundo que les rodea en realidad y ese ideal de amor puro - o de divinidad - al que aspiran o desean; al mismo tiempo que algunas de ellas se nos presentarán como esclavas de las circunstancias y de un destino que implacablemente tienen que cumplir, como puede ser el caso de la Niña o de Antígona. Tampoco la huida parece ser una buena solución en el caso de Melusina o Medea, mientras que ELLA se resigna a no escapar de las circunstancias y realidades - aunque sean agobiantes -, o doña Beatriz se rebela sin provecho ninguno, más bien provocando la destrucción a su alrededor.

A pesar de ello la mujer sigue constituyendo, para Bergamín, la salvación del hombre, el ser que intercede entre él y la divinidad, tal y como veremos en la actitud de Santa Catalina o de la Niña, pero también con la burla al demonio que efectúa Melusina. Sin olvidarnos tampoco de que Antígona quedará como testimonio del amor sin límites, por encima de cualquier consideración o ley humanas, y que su sacrificio poseerá diversas notas cristológicas[91]. Porque, indudablemente, nuestro dramaturgo siempre identifica a Dios con Cristo y la cuestión de la religiosidad del hombre, con esa búsqueda y encuentro con Jesucristo:

> El drama humano es una verificación patética del cristianismo. Solamente cuando el hombre aprende que su propia naturaleza es distinta del mundo, puede plantearse a sí mismo su propia figura, o representación humana de su ser en el tiempo, como un problema, como una cuestión verdaderamente dramática. El hamlético *ser o no ser*, sólo puede enunciarse vivamente e íntimamente por un cristiano. Y ésta es la cuestión dramática del tiempo para el hombre: el haberse podido hacer, en cuanto a ser temporal, ser humano, como San Agustín fue el primero en expresar metafísicamente, cuestión o problema de sí mismo. (...) La trágica respuesta del mundo junto a la callada réplica de Dios. A la dramática interrogante humana de la vida mortal responde el tiempo silenciosamente siempre: con la máscara divina del mundo o con la desnudez cristiana de Dios. La máscara trágica del mundo tiene para el cristiano en el tiempo - y por el tiempo - su propio desengaño (...) Y por eso el cristiano empieza siempre donde acaba o, mejor digo, acaba y empieza por la muerte; por su propia muerte en el mundo: para desenmascararlo y desenmascararse de su alma. El dramatismo humano, cristiano, acaba, porque empieza, por un juicio final[92].

---

90 José BERGAMÍN, "El disparate en la literatura española", *Al fin y al cabo (prosas)...*, pp. 56-57.

91 *La sangre de Antígona*, notas 58, 86, 93, 102 y 104.

92 José BERGAMÍN, "Música y máscara de la sangre", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp. 124-125.

Por último, conviene resaltar que en Bergamín esa profundidad espiritual que subyace en el hombre y que le lleva a preocuparse por la existencia de Dios o a constatar una trascendencia para su vida y sus acciones suele venir indicada con la idea de temblor. Esa convulsión interna que experimenta el hombre al asomarse a las más recónditas y misteriosas dimensiones de su paso por el mundo. Ya hemos visto que casi siempre queda simbolizada esa interrogante humana con la observación de unos cielos cuajados de estrellas que, al igual que la naturaleza efímera que le rodea, envían un mensaje al hombre sobre su fugacidad, a la vez que le despiertan el deseo de una realidad más allá de la vida presente. Precisamente, ese arte de temblar y los detalles y símbolos aludidos se observan de una forma muy manifiesta en *¿A dónde iré que no tiemble?,* donde la realidad externa e interna de la protagonista se aúnan en esa sacudida que experimentan, a la vez, doña Beatriz de la Cueva y la ciudad de Guatemala. Pero, además, ese temblor que sacude en lo más profundo al ser humano resulta especialmente vivido por el poeta, para quien la literatura se convierte en un arte de temblar y de pensar, no sólo por la concepción de "ministerio literario" que corresponde a la labor de todo escritor en opinión de nuestro dramaturgo, sino porque el propio lector participa de ese sabor de santidad o transcendencia que destila toda literatura humana:

> Volvamos a nuestro santísimo etimologista sevillano: "Sanctus", santo, se llama así porque los que antiguamente se querían purificar de sus pecados eran tenidos por sangre de sacrificio. ¡Sangre de sacrificio! ¿Habrá un saber de sangre - que es un sabor de sangre - en el que el hombre se liga y religa, por sus pecados, con una lectura y relectura - que es religiosidad - y, por consiguiente, o también, sacrificio?[93].

De ahí que podamos comprobar, de nuevo, cómo la dimensión religiosa del hombre, para Bergamín, abarca todas sus facetas y dimensiones. Sin embargo, esa relación entre Dios y el ser humano no está exenta de dificultades o contratiempos, ni tampoco la religión, en opinión de nuestro dramaturgo, supone la panacea para todos los males e incertidumbres del hombre. En ese sentido, su teatro se puebla de verdaderas "agonistas", que lanzan sus inquietudes e interrogantes sobre una realidad que no acaban de comprehender en toda su extensión. Porque, si Dios y el sentido transcendente del hombre están presentes en todas sus piezas dramáticas, tampoco resulta menos cierto que la vida y la muerte resultan un complejo laberinto en el que, para seguir con las paradojas de nuestro autor exiliado, lo importante no es encontrar la salida, sino perderse en esa intrincada trama que resulta la propia existencia. Llegamos, de esta forma, al cuarto tema predilecto para este pensador que tantos interrogantes - más que soluciones - solía plantear sobre el escenario.

1. 4. La vida y la muerte

Bajo este epígrafe queremos aludir a varios aspectos diferentes que sobre la realidad del hombre pululan por las obras dramáticas en el exilio, pero también en otros textos de Bergamín. Entre esos elementos que poseen como eje común el referirse a una realidad que

93 José BERGAMÍN, "Leer y releer", *La corteza de la letra...*, p. 15.

rodea a todo ser humano y que resulta difícil de entender y asumir, nos parece interesante remarcar el binomio inseparable de la esperanza y la angustia; la vida como sueño - del hombre o de Dios -; las apariencias y máscaras de la realidad; la muerte vencida; y la importancia del vivir humano por encima de cualquier realidad social o histórica.

Como han venido señalando otros estudiosos del autor, "toda la obra bergaminiana aparece reiteradamente atravesada por esta incertidumbre existencial. Como se preguntaba el título de una pieza teatral de su ex-amigo Juan Ignacio Luca de Tena, *¿Quién soy yo?*, se pregunta en nombre de todo ser humano Bergamín; que es tanto como interrogarse qué es lo que somos: ¿sombra, fantasma, máscara? ¿Acaso espejo? ¿Quién y qué cosa es "otro yo" que me ve y que yo veo en la cara de una luna que oculta la temblorosa nada? La angustia existencialista, con su fragmentada conciencia de un tiempo sin hilo conductor, sufre un yo discontinuo, roto en mil pedazos. Los años se le vuelven añicos de un espejo quebradizo como el ser del hombre. En el fondo más hondo de su pozo, el alma humana recorre un laberinto enigmático, hecho de interrogantes sobre los yoes que le suceden, sin saber cuál es el propio y si éste existe"[94]. Todas esas preguntas que se plantea el propio Bergamín quedarán espejadas en las protagonistas de algunas de sus piezas teatrales. Así, tanto Medea como Antígona necesitarán reafirmar su propia identidad y diferencia con el mundo que les rodea al constatar la primera – siguiendo la idea de Séneca – de que "quedará Medea"[95]; y la segunda que "soy yo, Antígona"[96]. Curiosamente, esa formación de la propia personalidad, a partir sus propias acciones, se observa también en los personajes de Teodora y de la Niña. La primera asume su papel hasta el martirio huyendo del no comprometerse que había regido hasta entonces su destino[97]; mientras que la heroína anónima se reencarna en el guerrillero muerto y entra a formar parte de una cadena de luchadoras que, como la primavera, no dejarán de sucederse y extender su esperanza al pueblo del que han surgido[98].

Por su parte, en otras piezas teatrales Bergamín dejará que sean los personajes que rodean a la protagonista quienes nos ofrezcan el verdadero retrato de la misma. Aunque, eso sí, no resulte una imagen unívoca y perfecta, sino difusa por las diferentes interpretaciones que cada personaje aporta a la figuración definitiva. El ejemplo más patente de lo que afirmamos lo encontramos en *Melusina y el espejo*, donde las perspectivas de las historias y de la auténtica identidad de la protagonista confunde más que ayudan a la contemplación real de la misma. Bergamín nos ofrece versiones diferentes de su leyenda - las de Arras y Goethe, principalmente; de su infiel fidelidad, pues al ser leal a Conrado evita el bien que éste desea; así como de su incumplimiento de un pacto nunca formulado, ya que el diablo no logra salirse con la suya ni con ninguna de las tres almas prometidas; y también finales diferentes donde las

---

94 José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, José Antonio, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 79.

95 *Medea, la encantadora*, nota 19.

96 *La sangre de Antígona*, p. 395, 402, 405 y 412.

97 Recordando, así, uno de sus aforismos: "A veces, no comprometerse es lo que suele comprometer. Por eso, la mejor manera de no comprometerse, es estar ya comprometido. En arte, como en todo, hay que empezar por comprometerse" (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 72).

98 Ver lo que decimos al respecto en el apartado "*La niña guerrillera:* romance en tres jornadas y nueve cuadros" del estudio sobre *La niña guerrillera*.

transformaciones no resultan más que un síntoma más de lo efímero e inasible que resulta la realidad circundante. Tampoco resulta única la impresión que nos llevamos de Santa Catalina en *Tanto tienes*. Aunque Bergamín acude a las propias cartas de la santa de Siena para no malinterpretar sus acciones y palabras, el epílogo final, donde afronta el tema de la ilusión en el teatro, acaba por borrar ese posible historicismo o fidelidad a una única dimensión de la protagonista[99]. Además, los episodios biográficos elegidos nos ofrecen dos facetas bien diferentes de este personaje pues en los tres actos se nos asemeja una figura débil y desvalida, pasto de las burlas y patadas de quienes le rodean[100], y, en cambio, resulta menos doméstica e indefensa la Catalina que se enfrenta a las más altas jerarquías del Vaticano y que parece soportar, ella sola, el peso de toda la Iglesia[101].

Más compleja nos resulta la figura, por incompleta, de la protagonista de *¿A dónde iré?*, aunque sea en ella donde mejor ejemplifique Bergamín esa lucha entre la angustia existencial y la esperanza a la que aludíamos antes; así como la victoria final del ser humano sobre el universo en destrucción:

> Ante la contemplación de tan desastrosos horrores sucumbirá el alma, arrastrada hacia uno de estos dos abismos que nos abren inevitablemente las grandes catástrofes sociales: el abismo de la desesperación o el abismo del envilecimiento. Pero esclarecida por la obra de Dios, el alma no verá ya al mal estableciendo su reinado, sino la justicia ejerciendo el suyo: y únicamente de este modo puede el alma soportar sobre sí el peso de un mundo que se hunde[102].

Ese abismo de la desesperación al que alude nuestro escritor aparece, como ya dijimos, en otras piezas dramáticas. Será Antígona quien mejor refleje hasta dónde puede llegar la angustia de un personaje bergaminiano, pero también sufren sus infiernos personales Medea al replantearse, ante la postura de Jasón, todo su ser y vida anterior; o la propia Melusina en búsqueda de una venganza inútil que no acaba de satisfacerla plenamente. Y angustia existencial creciente nos transmiten los dos protagonistas de *La cama, tumba del sueño*, con esa constante reafirmación en la inseguridad e incertidumbre de cuanto les rodea. Resultan, desde luego, verdaderos agonistas que se cuestionan y preguntan por todo, sin llegar a obtener una imagen real y perdurable que les aporte cierta seguridad a su existencia.

Llegamos, así, a la visión totalmente tradicional y cargada de sentido calderoniano de la vida como sueño, que está presente, como podremos comprobar, en toda la dramaturgia en el exilio de Bergamín. Esa inseguridad en el mundo que nos rodea, que puede ser tan real o más que lo que soñamos, queda patente en muchísimos elementos que, explícitamente, incluye nuestro dramaturgo en sus obras. Así, dormidas o como recién salidas de un sueño - no sabemos si del suyo o del de otro - aparecen sobre el escenario Santa

---

99 *Tanto tienes*, Epílogo segundo, pp. 55-62.
100 *op. cit.*, p. 4 y pp. 6-7.
101 *op. cit.*, Epílogo primero, cuadro tercero, pp. 51-52.
102 José BERGAMÍN, "La callada de Dios", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 201.

Catalina[103] y la Niña[104]. El sueño de Teodora se confunde, como fatal presagio, con la realidad de la muerte de sus dos queridos hijos[105]; al igual que para ELLA todo lo que ve puede tratarse de un sueño - y la cama que preside toda la escena, así parece invitar a pensarlo - del que sólo tenemos que esperar a despertar[106]. Medea consigue que Creusa confunda su propio futuro con el pasado de la mágica gitana, a la vez que promueve un ideal - o sueño inalcanzable - en el espíritu de la joven doncella, como antes lo había tejido en Jasón: "haciendo de mi alma, de mi sueño, de mi ilusión viva, el ungüento maravilloso que le protegiera de sí mismo"[107]. No sabemos tampoco si Melusina obedece a un personaje real o soñado por la imaginación popular y de muchos escritores anteriores; mientras que Antígona rechaza la ilusión de un Dios hecho hombre así como los símbolos que le acompañan, mientras resulta plenamente consciente de que se encuentra en tierra de nadie, entre los vivos y los muertos[108], es decir, en una realidad que no acaba de dominar ni entender satisfactoriamente.

Ese mundo de incertidumbre, y donde las cosas o personas no resultan más que apariencias y máscaras de la realidad surge también en otras de sus producciones literarias, como puede ser el caso de su poesía[109]. E incluso se ha interpretado esa inestabilidad manifiesta de cuanto nos rodea como una causa de su gusto por las palabras:

> Para Bergamín, lector asiduo tanto de Calderón como de Nietzsche, al par que otros muchos compañeros del 27, los fundamentos ontológicos de la realidad vacilan, arrastrando consigo la palabra creadora incapaz de transmitir cualquier mensaje.
>
> Al poeta no le queda más que entretener y entretenerse con la dimensión lúdica del lenguaje; quizá sea ésa la única posibilidad a mano para olvidar por breves momentos su desesperación"[110].

Por otro lado, ese juego entre las apariencias y la realidad se aviene muy bien, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, con los rasgos característicos de todo quehacer teatral en opinión de Bergamín, pues siempre ha de quedar manifiesto el "engaño a los ojos", la "ilusión de realidad" que se pretende mostrar en escena. De ahí también que no sólo descomponga o muestre el "cartón piedra" de sus producciones teatrales[111], sino que aluda a la máscara, el disfraz y el hábito como metáforas de esa apariencia:

---

103 *Tanto tienes,* nota 12.
104 *La niña guerrillera,* Jornada I, Cuadro I, p. 94.
105 *La hija de Dios,* Acto I, p. 67.
106 *La cama, tumba del sueño,* p. 433.
107 *Medea, la encantadora,* p. 305.
108 *La sangre de Antígona,* nota 22
109 *Poesía, I,* p. 120; *Poesía, IV,* p. 59; *Poesía, V,* p. 31 y 163; y *Poesía VI,* p. 119 y 242.
110 Renata LONDERO, "José Bergamín y la sátira antiurbana barroca: en torno a *Tres sonetos a un Madrid viejo y verde (1561-1961)*", AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición a cargo de Nigel Dennis, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (El Fil d'Ariadna, 20), 1995, pp. 25-26.
111 *Tanto tienes,* notas 149 y p 159; y *Melusina y el espejo,* notas 59 y 93.

La referencia constante al mundo de la alegoría barroca, como forma en que el continente es esencial, explica también el lugar que, en el pensamiento de Bergamín, ocupan conceptos como *máscara, vestido, superficie*. Lo que aquí él parece enfocar es una respuesta al problema crítico esencial que Nietzsche había puesto en su *Philosophenbuch*: ¿cómo es posible el arte en cuanto mentira? En este sentido toda una parte importante de la obra de Bergamín se puede definir como un desarrollo en una perspectiva cristiana de aquella *Gaya Ciencia* que enseñaba justamente a honrar el pudor con el que la naturaleza disimula sus secretos y a penetrar "en la superficie, la encrespadura, la corteza. Bergamín recobra la transformación de Nietzsche del platonismo a la última etapa de la fábula narrada en el *Crepúsculo de los ídolos*, cuando el mundo-verdad se ha abolido y el filósofo se pregunta: "¿Qué cosa nos queda? Quizás el mundo de las apariencias? Es en este sentido especial que hay que entender la preocupación constante de Bergamín para proteger los derechos de la mentira. Llevando a extremas consecuencias lo que Wilde escribía sobre el teatro de Shakespeare in *The Truth of the Masks*, Bergamín no sólo afirma explícitamente que "el hábito no hace al monje", sino que habla incluso de una "generación dramática del hombre mediante el hábito" e interpreta todo el teatro español como "especulación (en el sentido etimológico de espejismo) del tiempo y del hábito[112].

Entra, desde luego, en juego un concepto íntimamente ligado a la idea de teatro - y de mundo - que tenía Bergamín. Nos referimos a esa máscara que cubre o muestra el auténtico rostro de las personas y a la que tantas veces hizo referencia en sus conversaciones o escritos. Porque "la máscara no agota su función en ocultar el rostro y en representar en el gran teatro del mundo la tragedia de un vacío: el de la nada de la mundanidad. La máscara, con su mentira, está paradójicamente revelando su verdad. La máscara sirve para desenmascarar y desenmascararse. Nietzsche dijo: *Todo lo que es profundo ama la máscara* y *Todo espíritu profundo necesita una máscara; más aún, alrededor de todo espíritu profundo va creciendo sin cesar una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, superficial, de cada palabra, paso, señal de vida, que da*. Lo que el filósofo-poeta no dice es que en esa interpretación superficial es cómplice el espíritu profundo cuando deja de serlo, cuando no sabe o no quiere utilizar su máscara como reveladora de su sueño"[113] .

Por último, la idea del sueño la encontramos asociada en Bergamín con una actitud filosófica ante la vida, y en donde cabe, en su opinión, dos posturas: "al *no me despiertes si sueño*, del creyente Segismundo, responde el ateo Don Juan: *importa no estar*

---

112 Giorgio AGAMBEN, "José Bergamín", AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, pp. 162-163.

113 José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 83. Entraríamos, así en el tema también calderoniano del "gran teatro del mundo" que tan amplia tradición literaria cuenta. Véase por ejemplo, al respecto, Antonio VILANOVA, "El tema del gran teatro del mundo", *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tomo XXIII, 1950, pp. 153-188. También relaciona, en uno de sus ensayos la máscara con el satanismo: "entre las prácticas religiosas primitivas de exorcismos diabólicos conocemos, interpretándolo de ese modo, las de sus máscaras: múltiples, diversas, aún dentro de una misma liturgia o rito" (José BERGAMÍN, "Del satanismo de Baudelaire"..., p. s/n.).

dormido – que es su divisa"[114]. De esta forma, nos encontraremos dentro de su producción dramática en el exilio a distintos personajes que adoptarán una u otra postura llegando a ser ésa una de las cuestiones principales que se plantea a lo largo de *La cama, tumba del sueño.* Pero, sobre todo, destaca la profusión con que se alude al acto de dormir o despertarse en casi todas sus piezas. Por ejemplo, en *Melusina y el espejo,* aparece Arlequín en el cuadro II del Primer Acto, "*medio despertando de su desmayo*" cuando la protagonista rompe en pedazos el espejo en que se reflejaba[115]; mientras que en la escena IV de este mismo acto será la propia Melusina quien se quede "*al final dormida*"[116]. Más llamativo resulta que se destaque en la escena del asesinato de Conrado que éste se encontraba "*sentado ante una mesa, como si se hubiese quedado dormido*" [117] y que cuando irrumpen las tres mujeres "*levanta la cabeza de repente, despertando*"[118]. Y si en todos los casos reseñados en esta "figuración" el sueño se asocia con una dimensión más irreal de los hechos que se señalan, en *Medea, la encantadora,* se utilizará en varias ocasiones el verbo dormir como sinónimo de morir. Por tanto, Absirto "no parece muerto, sino dormido"[119], mientras que los dos hijos de Jasón y Medea que "*se han dormido junto al fuego apoyándose el uno en el otro*"[120] han muerto a manos de la protagonista, aunque ésta ordene al Ama tras su asesinato: "¡Ve a ver cómo duermen! Ve a velar su sueño"[121].

Otra cuestión que tiene mucho que ver con una honda tradición literaria anterior, pero a la vez con una visión cristiana de la existencia humana lo constituiría el concepto de "muerte vencida". El propio Bergamín alude al mismo en un texto que versa sobre la muerte de su amigo García Lorca:

> De este hondo pensar cristiano se reclama nuestro poeta al afirmarse, por su palabra creadora, en la pura tradición lírica de nuestros clásicos populares, Fray Luis y San Juan, Garcilaso y Lope, Bécquer y Antonio Machado. *La muerte vencida* es la afirmación inmortal de toda nuestra lírica que trasciende por su concepción entrañable y plena de lo temporal todas las retóricas mortales; incluso aquellas de una deformación política en que se corrompe la naturaleza y figuración viva del cristianismo, por la trágica caricatura clerical, en un catolicismo enteramente anticristiano. En el círculo estrecho de un minuto encadenaba Federico García Lorca el más hondo sentido y pensamiento español cristiano: el de la sangre que se hace consonancia en nuestros pulsos con la palpitación sideral del lucero. En Federico García Lorca,

114 José BERGAMÍN, "Chinitas al agua", *Sábado gráfico,* Madrid-Barcelona, 912 (23 noviembre 1974), p. 25.
115 *Melusina y el espejo,* p. 182. La acotación misma en que se incluye esta imagen incide también en el carácter onírico o irreal de toda la escena, pues sucede "todo muy lento al compás de la música" (*ibidem*).
116 *op. cit.,* p. 196.
117 *op. cit.,* acto I, escena V, p. 197.
118 *ibidem..*
119 *Medea, la encantadora,* p. 305.
120 *op. cit.,* p. 309.
121 *op. cit.,* p. 311.

> se verifica la poesía con las mismas características definitorias de la mejor tradición popular española: la que arranca del limo árabe-judío, que le presta resonancias eternas, hasta ir a perderse, y a encontrarse, en el *himno gigante y extraño* presentido por Bécquer (...) El poeta asesinado ha vencido a la muerte, como el mártir, porque su morir es un trágico testimonio humano y divino[122].

No resulta una casualidad que, precisamente, con un epígrafe similar subtitule su primer "misterio" en el exilio, *Tanto tienes cuanto esperas y El cielo padece fuerza o la muerte burlada.* En efecto, la victoria o poder sobre la muerte, al transcenderse el hombre en otra vida, será uno de los temas principales de esta figuración respecto a Santa Catalina de Siena. Pero también otros personajes dramáticos burlarán a la muerte dentro de la producción teatral de Bergamín en el exilio. Sin duda alguna, logra Teodora, a pesar del tono apocalíptico del final de *La hija de Dios*, que su martirio sirva de ejemplo y para despertar las conciencias de las mujeres que le rodean[123]. Pero será la Niña quien mejor represente esa continuación de la vida y de la lucha por encima de la muerte de cualquier compañero, pues no sólo ha "resucitado" a Martinico, sino a otras posibles doncellas que le precedieron en su compromiso guerrero[124]. Además, tanto la propia protagonista como el Cura parecen haber sembrado esa semilla de esperanza en otros continuadores de su labor[125].

Por otro lado, y de formas muy diferentes y no siempre fieles al mensaje cristiano, también parecen burlarse de la vida y muerte presentes, las protagonistas de *Melusina y el espejo, Medea, la encantadora* y *La sangre de Antígona.* Todas ellas, por sus actos, parecen incidir en la idea expresada en otra ocasión por su creador de que "es, por consiguiente, la patria, la única y verdadera patria del cristiano, la celeste: su patria no es de este mundo"[126]. Pero ya hemos advertido que interpretando, paradójicamente, esta idea evangélica que se encuentra en la respuesta que Jesucristo dio a Pilatos: "Mi reino no es de este mundo"[127]. Así, mientras Melusina renuncia al mundo pero no anhela la muerte, Antígona acaba con su vida, a su pesar, lamentándose de los bienes futuros que en esta tierra hubiera podido lograr[128], aunque ella misma era plenamente consciente, desde el principio de la obra, que no podrá encontrar un lugar para ella ni entre los vivos ni entre los muertos[129]. Pero, sin duda, encontraremos en la Medea bergaminiana la más cruel, por coherente a su modo de pensar, burladora o encantadora de la muerte. Si la vida, como se atreve a insinuar Antígona, no tiene sentido sin el amor y ese amor resulta precisamente la causa de que tanto la mujer como los hijos que ésta engendra estén abocados a morir - la primera al perder su "alma

---

122 José BERGAMÍN, "La muerte vencida", *Prólogos epilogales...*, p. 43.
123 *La hija de Dios*, nota 63.
124 *La niña guerrillera*, Primera Jornada, cuadro II, p. 110; y Tercera Jornada, cuadro VII, v. 633 y ss.
125 A través del arrepentimiento del jesuita en el cuadro VIII de la Tercera Jornada (*op. cit.*, p. 151); y por el deseo expresado por las Tres Muchachas en ese mismo cuadro, pues "¡Tan sólo otra guerrillera / podría resucitarla!" (*op. cit.*, vv. 817-818).
126 José BERGAMÍN, "El *tris* de todo y ¿qué es España?", en *Cruz y Raya. Antología*, prólogo y selección de José Bergamín, Madrid, Turner, 1974, p. 281.
127 *Juan* 18, 36.
128 *La sangre de Antígona*, pp. 423-424.
129 *op. cit.*, nota 22.

inmortal" y los segundos por llevar la semilla mortal dentro de ellos - lo lógico, en opinión de la encantadora, sería devolver a su estado primigenio las cosas una vez que ese amor, para Jasón, se ha roto. De ahí que ella tenga que retornar al cielo y sus descendientes a la nada. Trágica y explosivamente, vence a la muerte Medea, al no permitir que ésta le arrebate a sus hijos, sino que ella misma, maternal y amorosamente, será quien les brinde su destino final y mortal[130].

Sin duda, la presencia de la muerte es una constante en buena parte de la producción literaria de nuestro autor. De esta forma, para Nigel Dennis, "casi todos los poemas de este libro remiten a este diálogo con la muerte, a esta interrogación del misterio de la muerte. Si la muerte es su compañera íntima, si el poeta siente su presencia en sus sueños, en sus paseos solitarios, en su interior, no sorprende ver que Bergamín tienda a presentarse a sí mismo en sus poemas como un fantasma, como un *esqueleto de muerte*, como un *reló de sol o arena*, y que evoque constantemente la sensación del vacío total que le infunde la muerte: la *máscara hueca*, el *hueco tenebroso*, el *sepulcro hueco*... y así sucesivamente"[131]. Como resulta lógico suponer todas esas imágenes del esqueleto, la máscara vacía y la "mano de nieve" con las que simboliza nuestro escritor a la muerte aparecen con frecuencia en sus textos dramáticos en el exilio[132]; además de los frecuentes entierros - carnavalescos o no -, con los que salpica algunas de sus piezas[133], y sin olvidarnos de la presencia física de las Parcas o de la propia Muerte en otras[134]. Aunque, seguramente, será en su última creación conservada, *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*, donde más manifiesta resulte esa presencia, hasta el punto de que la muerte se convierta en auténtica protagonista de la obra, a partir de las dos notas que le caracterizan. De un lado, la certeza absoluta de que todos tenemos que morir - nuestra cuna anuncia la tumba futura[135]-; de otro, la imprecisión del momento exacto en que

---

130 *Medea, la encantadora,* pp. 310-311.

131 Nigel DENNIS, *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia, Pre-Textos, 1983, p. 35.

132 La mano "lívida" de Santa Catalina estrecha la de Tuldo en *Tanto tienes,* p. 9; y la propia guerrillera se considera "amazona de muerte" (*La niña guerrillera,* v. 721), es decir, que lleva la muerte muy cerca, como le anuncia por dos veces la copla que alude a su figura (*op. cit.*, vv. 324-327 y vv. 715-718); al igual que una calavera acompañará el retiro conventual de Melusina (*Melusina y el espejo,* nota 134). Medea, por su parte, mata con su propia mano a sus hijos (*Medea, la encantadora,* p. 310); mientras que Antígona constantemente aludirá a esa mano de sombra o de sueño que se cierne sobre ella y sus seres queridos (*La sangre de Antígona,* v. 41, y p. 424).

133 *Tanto tienes,* notas 28 y 89; el de Martinico y otros guerrilleros, así como el de la propia protagonista de *La niña guerrillera,* en el cuadro II, p. 109 y ss. y en el cuadro VIII, p. 153, respectivamente; o bien, en *Melusina,* notas 63 y 87. En la jornada segunda de *¿A dónde iré?* se iban a celebrar los funerales por Pedro de Alvarado (*¿A dónde iré?,* p. 269), aunque su muerte planea como tema fundamental en toda la obra. También resulta el dilema sobre el que se debate Antígona, quien llegará a exclamar: "Más les valdría haber sido enterrados vivos que desterrados muertos" (*La sangre de Antígona,* nota 9).

134 Por ejemplo, aparece el "esqueleto de cartón que figura la muerte con una gran guadaña" en *Tanto tienes,* p. 40; las Parcas en *La niña guerrillera,* nota 95; y como personaje simbólico – máscara y jardinero – en *Melusina,* notas 8 y 118.

135 *La cama, tumba del sueño,* nota 17.

ésta se va a producir, lo que provoca, en los dos agonistas, la angustia e inseguridad ante la realidad que les rodea[136]. Y sin embargo, a pesar del tono lúgubre y pesimista que pudiera emanar de esta pieza, Bergamín parece - en éste y otros escritos - empeñado en demostrarnos que si el hombre es un esqueleto desde que nace, "lo que sobrevive a la muerte, superándola, trascendiéndola, es el alma, el *yo* auténtico, es el ser escondido dentro del fantasma, detrás de la máscara, que sueña con la liberación que le promete la muerte"[137].

Una vez más estamos ante el escritor cristiano y paradójico, empeñado en convencernos de que la victoria del hombre sobre la muerte empieza cuando éste descubre el verdadero sentido de su existencia y renuncia, como Jesucristo, a su vida terrenal. En ese sentido, cabe destacar también que si la preocupación mayor que puede tener el ser humano en esta vida, su muerte, no resulta tal desde una perspectiva católica, menos lo pueden ser otras cuestiones o preocupaciones que trastornan al hombre; de ahí, que, en cierta medida, tengamos que afirmar que éste importa más que cualquier circunstancia social, histórica o política en que pueda verse inmerso.

Ese individualismo de Bergamín queda patente en su teatro del exilio, donde todas sus protagonistas asumen un papel y nombre - aunque sea anónimo - único e irrepetible. Además, a pesar de tocar problemas y épocas de gran confusión o riqueza histórica, para nuestro dramaturgo parecen siempre valer más los conflictos internos del ser humano que la situación - por muy convulsa que ésta sea - en que se mueven sus personajes. Con todo lo expuesto no queremos decir que la guerra civil o los problemas de relación entre la Iglesia y el Estado no tengan importancia en su obra, sino que, a pesar de tratar esas cuestiones, logra profundizar en lo más íntimo de sus personajes y ofrecernos "agonistas" auténticos y no meros figurines de un drama impersonal e histórico. Seguramente no olvida el autor exiliado las numerosas ocasiones en que defendió un teatro popular y humano - por divino -; ni tampoco sus críticas a un arte por el arte, donde no se den cita las grandes preocupaciones que afectan al hombre como tal.

2. Recursos de su teatro.

No sólo algunos de los temas o conflictos tratados en su teatro del exilio resultan comunes a todas o a casi todas sus piezas dramáticas de este periodo. También Bergamín recurre a una serie de recursos o elementos formales que coinciden o resultan sintomáticos en las nueve obras analizadas. Así, si en el estudio de los temas parecía algo desligada de la temática general su versión de *La gatomaquia* lopesca, en este apartado cobra su importancia perdida, por aportar varios de los rasgos distintivos que nuestro dramaturgo supo imprimir a las piezas que escribió durante su destierro.

Además, resulta interesante comprobar cómo José Bergamín recurre a

136 *op.cit.*, p. 435 y ss.
137 Nigel DENNIS, *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín...*, p. 65.

procedimientos y estructuras propias de dos grandes momentos en la historia del teatro universal. Nos referimos a la tragedia griega y a la comedia - entendida en su sentido más general - del Siglo de Oro español. Ya hemos encontrado muestras con anterioridad de lo bien que conocía nuestro escritor la escena de ambos momentos, y de qué manera los consideraba ejemplos cumbres de un tipo de dramaturgia que mantuviera su carácter popular sin renunciar a expresar los temas y cuestiones más elevadas y complejas que atañen al ser humano[138]. En ese sentido, plantarse la aceptación de este tipo de teatro por parte de toda clase de espectadores, coincide con la pregunta que a este respecto se han hecho destacados estudiosos del auto sacramental:

> ¿Es la complejidad del auto calderoniano procedimiento apto para aleccionar y hacer "rentable" la propaganda?, o, con palabras de Wardropper: *¿Cómo es posible que un público, en su mayor parte analfabeto y sin cultura literaria ni teológica, asistiera de buena gana y con provecho espiritual a obras dramáticas de las más difíciles e intelectuales que se hayan escrito?*, esa complejidad filosófica, que estudió, con penetración, Frutos. En pocas palabras: ¿Entendía el público común los autos sacramentales en el fondo de su complejidad conceptual?[139].

Sin llegar, desde luego, a la complejidad alegórica y temática de los autos de Calderón y otros autores de su época, resulta indudable que no parece ser este tipo de dramaturgia la más idónea para ganarse el gusto del público popular del siglo XX. Pero, es innegable que no sólo Bergamín se mantiene fiel a su creencia de que "la teatralidad del culto litúrgico, su representación del misterio cristiano por el acto de fe sacramental, es también conciencia popular del cristianismo; su instrumento de popularización, al visibilizarnos lo invisible de sus misterios de fe teatralizándolos por una especie de enmascaramiento transparente, que, en principio y en definitiva, es un acto estético y poético"[140]. Y, como veremos, muchos de los procedimientos utilizados precisamente por este género dramático son también empleados por Bergamín en algunas de sus obras teatrales en el exilio, con la misma finalidad moral o didáctica que poseían en el siglo XVII[141].

---

138 Véase el apartado "Tragedia griega y drama cristiano" del capítulo segundo de esta tesis.

139 José María DÍEZ BORQUE, "Introducción" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca*, edición de José María Díez Borque, Madrid, Taurus (Sección Clásica, 141), 1984, p. 36.

140 José BERGAMÍN, "El pan en la mano", *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1973, pp. 38-39.

141 De ese modo, destaca Díez Borque que "el auto se inscribe así en esa misma voluntad de incorporación, a que acabo de aludir para la ceremonia religiosa, y como ésta, dispondrá de ayudas para facilitar la comprensión, dificultada por la alegoría y simbolismo, que le unen con el lenguaje religioso puro: comentarios, explicaciones, elementos visuales; contará con factores de atracción, al margen de la propia estructura: loa, entremeses, bailes, y se dotará de unas funciones de oración y práctica litúrgica - encomendadas, como veremos, al texto cantado - que sitúan al espectador del auto en un plano semejante al del feligrés, determinando que la total comprensión de la anécdota conceptual y el significado profundo sean sólo un aspecto de esta comunicación, en la que, como digo, entran otros aspectos de la relación celebrativa, como el rendir culto a la divinidad. Mostraría esto el por qué pienso que el

Por otro lado, nuestro dramaturgo continúa, de esta forma, con el interés que había despertado durante los años 30 el auto sacramental como género válido de expresión en esa época y con "productos tan dispares como *El hombre deshabitado* de Alberti, *El pozo amarillo* de Camón Aznar o *Angelita* de Azorín. Sin olvidar que en la misma revista donde publica el suyo Miguel [Hernández, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eres*], *Cruz y Raya*, se reeditaron autos lopescos como *La maya*, con un tono de rusticidad similar al del poeta oriolano, quien acusa las lecturas de esa pieza, *La siega* o *El colmenero divino* (de Tirso esta última) en su presentación de la divinidad en contacto con las labores campesinas, lejos del intelectualismo más seco y avellanado de [Ramón] Sijé y de los modelos europeos de *Cruz y Raya* o *El Gallo Crisis*, tales como *Vie Intellectualle*, *Sept* o *Esprit*"[142]. Se ha reconocido, además, la influencia de Bergamín tanto por esta predilección tan especial, como por su labor de difusión de este tipo de obras. Así, sobre la obra de Miguel Hernández se ha apuntado que "la ocurrencia de escribir en plena España republicana una obra de tan altos vuelos religiosos no podía sino responder a una actitud deliberadamente apostólica. Concha Zardoya ha explicado la idea génesis del auto relacionándola con la postura ideológica del escritor que lo editó en su revista *Cruz y Raya*, es decir, José Bergamín: *¿Por qué* - se pregunta Zardoya- *escribe un auto sacramental precisamente? Quizás ha leído la obra de Bergamín Mangas y capirotes y ha aprendido a considerar el teatro español como un "teatro sacramental", puesto que lo natural y lo teológico se funden en una poesía purificadora, totalizadora y unificante.* Dos elementos, además de los sentimientos de catolicismo y catolicidad, forman parte indudablemente de la génesis del auto y de la propia obra desde el mismo momento de su gestación: lo aprendido en los libros y la naturaleza de su tierra. Y son justamente estos dos elementos los que conceden a la obra su peculiaridad, su enlace con la tradición literaria española y, por último, su autenticidad, su verdad que tantas veces se ha puesto de manifiesto"[143]. Por otro lado, también sabemos que "aludiendo en 1929, por ejemplo, a sus *obras en preparación*, Alberti destacó *Electra electrocutada*, con Bergamín, Esplá y Benjamín Palencia, para estrenarse durante la exposición de Barcelona. Aunque el proyecto quedó sin realizar y el texto que redactó Bergamín se ha perdido, al parecer, para siempre, resulta que de las ideas que iba explorando Alberti para la obra nació su famoso auto *El hombre deshabitado*"[144].

Pero, además, esa vuelta a los clásicos como fuente de inspiración supone una constante en toda la obra - no sólo la dramática - de Bergamín; así que, en su caso, si bien es cierto que "como otros dramaturgos experimentales de este período, quería romper con las

---

problema de recepción del auto se entiende mejor hablando de pueblo feligrés que de pueblo teólogo y recurriendo al *espacio festivo* como explicación válida" (José María DÍEZ BORQUE, "Introducción" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca...*, p. 39).

142 Agustín SÁNCHEZ VIDAL, "La literatura entre pureza y revolución. La poesía", en AA.VV., *Historia y crítica de la literatura española, VII: época contemporánea (1914-1939)*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 674.

143 F.J. DÍEZ DE REVENGA y M. de PACO, *El teatro de Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, Murcia, 1981, pp.13-29; recogido en AA.VV., *Historia y crítica de la literatura española, VII: época contemporánea (1914-1939)...*, pp. 746-747.

144 Nigel DENNIS, "Epílogo prologal", en José BERGAMÍN, *Prólogos epilogales...*, p. 150.

convenciones teatrales al uso devolviendo al teatro español algunos de sus rasgos tradicionales, especialmente los de sus admirados Siglos de Oro"[145], no se limitará, sin embargo, a utilizar esa tradición en su dramaturgia de los años treinta, sino que ese interés se extenderá y profundizará aún más en sus años de exilio, hasta el punto de que recordará muchas de sus apreciaciones críticas lanzadas en *Mangas y capirotes* en el prólogo que dedica a la publicación de cuatro obras de Calderón[146]; y en sus últimos intentos teatrales volverá a acudir a esa época dorada del teatro español:

> Leyendo y releyendo esta comedia española, [*Del cielo viene el buen rey* de Rodrigo de Herrera], (resonante a *moralidad* o *misterio* medieval, y hasta dije, que sacralizante como los *autos* populares inmortalizados por Calderón) se me ocurrió adaptarla, conservando lo esencial de su fábula y trasunto figurativo al escribirla de nuevo; y casi totalmente escrita está: aunque no sé si me atreveré a publicarla, ni muchísimo menos a representar (¡Dios y el Diablo me libren de ello!), ya que inocentemente la titulé, siguiendo el trasunto político-religioso: *Un rey llovido del cielo*, o, mejor aún, más adecuadamente a su moraleja teóloga: *Rey, ni llovido del cielo*. No faltarían ahora ojos ni oídos, suspicaces y fiscalizadores, repito, para suponerla o suponerme sospechosamente delictivo[147].

Nos ha parecido interesante, antes de tratar de lleno otros recursos formales que utilizará Bergamín en su teatro del exilio, aducir estas dos razones – ser un género de moda durante los años previos a la contienda y de éxito popular sin menoscabo de la calidad – respecto a la preferencia y valor indiscutible que nuestro dramaturgo otorgaba al auto sacramental. Ambos argumentos servirían para justificar también el auge de la tragedia en esos años de la República[148], pero, además, en el caso del auto le ofrecen a nuestro

---

145 Gerald G. BROWM, *Historia de la literatura española: El Siglo XX*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas-Instrumenta, 6), 1978, p. 204. El texto se refiere al teatro de Miguel Hernández en la época de la República.

146 Así, en nota al pie, nuestro escritor realiza la siguiente invitación: "Remito al lector que se interese por las consideraciones aquí apuntadas sobre Calderón a mis libros: *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del siglo XVII*, Madrid, [Plutarco], 1933. – *Disparadero español (3. El alma en un hilo. Calderón y cierra España)*, México, [Séneca], 1940.- *El Pasajero, peregrino español en América (2. Las cuatro esquinas del sueño)*, México, [Séneca], 1943" (José BERGAMÍN, "Estudio preliminar", a CALDERÓN, *Teatro*, Barcelona, Océano, 1999, p. XXXI).

147 José BERGAMÍN, "Sueño y mentira de un rey", *Sábado Gráfico*, Madrid, 1086-1087 (marzo-abril 1978), p. 19; recogido en *Cristal del tiempo*, (edición de Gonzalo Santonja), Guipúzcoa, Hiru Argitaletxea, 1995, pp. 275-276.

148 Por ejemplo, encontramos la versión que escribió Unamuno a "la *Medea*, de Séneca, escrita en 1933 y representada en junio de ese mismo año por Enrique Borrás y Margarita Xirgu en el teatro romano de Mérida" (Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1986, p. 77); o, ya en plena guerra civil, la adaptación que hizo Alberti de la *Numancia* de Cervantes (Madrid, Signo, 1937) pero también pueden considerarse bajo esa óptica la trilogía de "tragedias" de García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La destrucción de Sodoma*. Ésta última, aunque

dramaturgo la coartada perfecta respecto a la "dificultad" extrínseca de su producción escénica. Y es que, aunque utilice muchos de los elementos y rasgos característicos de dicho género dramático - y éstos, además, siempre le hayan aportado notas importantes sobre el teatro que deseaba escribir - ninguna de las piezas de este periodo será catalogada o subtitulada así. De esta forma, una vez más, se da la paradoja bergaminiana de que se le achaque una dificultad mayor a sus obras que la de uno de los modelos que consideró para crearlas.

Hemos clasificado en tres apartados diferentes los recursos formales que utilizó Bergamín en algunas, varias o la totalidad de sus piezas en el exilio, según el origen literario de los mismos. Así, los hemos ordenado en tres grandes grupos: los elementos propios del teatro clásico - fundamentalmente, de la tragedia griega -; aquellos rasgos que son heredados del teatro del Siglo de Oro en España; y por último, aquellos recursos que provienen de otros estilos o teatros diferentes, como pueden ser el drama romántico, la commedia dell' arte italiana, pasando por elementos característicos del mundo infantil, para terminar con las influencias más contemporáneas - Pirandello, Valle-Inclán, etc-.

2. 1. Recursos de la tragedia clásica.

Sin duda, destaca en su particular recreación de una historia del teatro universal puesta en la práctica, el gusto que refleja Bergamín hacia la tragedia griega y la cultura clásica en general. Tres son las "tragedias" que inspiraron a nuestro dramaturgo en su producción teatral en el exilio, basándose, en orden cronológico, en *Hécuba* de Eurípides y la versión posterior que hizo Fernán Pérez de Oliva, *Hécuba, triste,* para *La hija de Dios;* en *Medea* de Eurípides y Séneca en el caso de su *Medea, la encantadora*; y, por último en *Antígona* de Sófocles para *La sangre de Antígona*. Como reseñaremos en cada estudio pertinente[149], una vez más el escritor exiliado utiliza ese "arte-facto" o materia literaria a su gusto, ofreciéndonos su peculiar lectura de cada una de estas piezas de tan honda y arraigada tradición literaria. Curiosamente, no elige el subtítulo de "tragedia" para ninguna de estas tres piezas aunque, en el caso de *Medea* se le asigne el de "explosión trágica", y califique como "misterio" a la última de las obras citadas. De este modo, sí establece cierto puente de enlace con la tragedia clásica, a partir de la identidad entre lo religioso y lo teatral que se produce en ambas clases de representaciones escénicas, tal y como comenta en el siguiente texto:

> El acto teatral diríamos que se repite, como el acto litúrgico, independientemente de su propia significación. Lo que tiene de teatral la liturgia, de esa manera, es como lo que tiene a su vez de litúrgico, de religioso, el teatro. (...) El mejor ejemplo lo tendríamos en las representaciones que se

---

"avanzadísima ya en su mente, no pudo escribir[la] al ser vilmente asesinado" (Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español. Siglo XX...*, p. 193). Esta vuelta a los clásicos prosigue en los años que siguen al conflicto bélico, como puede verse en Mª Francisca VILCHES DE FRUTOS, "El mito literario en el teatro español de postguerra", en AA.VV., *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 82-88.

149 *cf.* en esta tesis los capítulos "*Hécuba*, como mito trágico" y "*La hija de Dios* y las tragedias de Eurípides y Pérez de Oliva" del estudio particular a *La hija de Dios*; el que trata sobre "*Versiones e interpretaciones del mito*" en la introducción a *Medea, la encantadora*, y "A*ntígona como mito*" en la de *La sangre de Antígona*.

hacían en España, derivadas de los *misterios* y *moralidades medievales* con el nombre exactísimo de actos o *autos sacramentales*. (...) [Se dramatiza esta poesía teatral] por una forma épico-lírica, como la de la tragedia griega o la de la visionaria teatralización también teológico-poética, del *poema sacro* de Dante [para mostrar] lo religioso teatralizado por un acto de fe[150].

Con estas consideraciones vuelve a relacionar una vez más las dos cumbres teatrales que citábamos al principio de este apartado. Pero no sólo recoge Bergamín en estas tres "tragedias" y merced a la elección de estos mitos el testigo del teatro greco-romano, sino que podemos citar un sinfín de rasgos que proceden del concepto y la estructura dramática de ese momento teatral. Así, la alternancia entre partes recitadas, que recordarían los "comos" de la tragedia griega [151], y partes cantadas - a manera de los "estásimon" de la misma[152] - constituirá un rasgo característico tanto en dos de estas tres piezas - pues en *La hija de Dios* no recurre a este elemento – como en otras producciones teatrales de este periodo. Sirvan los ejemplos de *La niña guerrillera*, donde no sólo aparece el romance medieval para comentar y también hacer progresar la acción[153], sino otras canciones en boca de muy diferentes personajes[154]. Pero también tenemos que destacar los que se incluyen en una obra tan apartada de esta procedencia literaria, como puede ser *Los tejados de Madrid*, y donde la intercalación de canciones del propio Lope ilustran y a veces amplían el significado que se desprende de la trama principal[155]; e incluso en *¿A dónde iré?*, en la que las canciones recuerdan o glosan constantemente el motivo fundamental de la obra[156]. Además, habrá coplas y estrofas acompañadas con música en *Tanto tienes* o en *Melusina* aunque, como veremos, la influencia en estas dos últimas pueda deberse a la ambientación carnavalesca y, en última instancia, al teatro del Siglo de Oro, que también recurría a las partes musicales para ilustrar o simplemente decorar algunas escenas.

Sin duda, la mejor justificación a esta preferencia la encontramos, de nuevo, en

---

150 José BERGAMÍN, J., "El pan en la mano", *El clavo ardiendo...*, p. 28.

151 Bajo tal término – en singular – define Rodríguez Adrados "el canto alternado de duelo en la tragedia" (Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza (Clásicos de Grecia y Roma), 1999, p. 365). Procede del griego κομμοσ "(plañido, llanto, lamentación) Se llamaba así la parte lírica de la tragedia griega, distinta de los coros. Era de carácter triste y solemne, probablemente una lamentación fúnebre, en su origen, y como tal se entonaba en las tragedias por el coro y algunos actores. Algunas veces se presenta en forma de diálogo lírico entre los personajes y la masa coral, y sirve para cantar la compasión que inspira la desgracia. Se compone generalmente de estrofas simétricas con versos líricos y yámbicos" (*Enciclopedia universal, XIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1912, p. 733).

152 Por estásimon, del griego στασιμον, se definen aquellos "versos que cantaba en pie el coro de la tragedia antigua" (*Enciclopedia universal, XXIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924, p. 680).

153 *La niña guerrillera*, vv. 134-149, 152-159, 174-183, 186-191, 194-203, 270-305.

154 *op.cit.*, vv. 1-4, 28-31, 58-61, 264-269, 324-327, 328-331, 479-486, 489-496, 673-676, 695-698, 715-718 y 735-738.

155 *Los tejados de Madrid*, vv. 382-415, 418-446, 969-1064 y 1730-1739.

156 *¿A dónde iré?*, vv. 1-14, 208-215 y 334-341.

un texto de nuestro autor, donde se refiere al lenguaje utilizado en su *Medea*:

> Cuando el teatro es poesía habla un lenguaje lírico, ineludiblemente lírico; aunque lírico-trágico o lírico-cómico, según. Cuando el teatro o lo que decimos así por la perduración de sus formas, es creación, es poesía, canta y no sólo cuenta. O actúa, poéticamente, contando y cantando de verdad. Porque es palabra creadora, porque es un lenguaje poético. Así, el teatro de los griegos, el de Séneca el trágico, el de Shakespeare, el de Lope y Calderón... Que por esto decía Cervantes – lo que me parece la más importante verdad que se ha dicho al teatro – aquello de que *las comedias tienes sus sazones y tiempos como los cantares*.
>
> Yo traté de atemperar y sazonar con sus cantares esta *Medea*[157].

Por otro lado, muy unido a ese papel de las escenas o diálogos cantados dentro de la obra, iría otro recurso que también aparece en alguna de las nueve piezas estudiadas. Nos referimos al papel de los coros en la tragedia griega y la traslación que realiza Bergamín en su teatro. Sin extendernos ahora en las diferencias entre uno y otro según la preceptiva clásica ni en el uso que encontramos en las obras de nuestro dramaturgo exiliado, sí queremos resaltar la inclusión manifiesta de ambos personajes - colectivo el primero e individual el segundo - dentro de la producción bergaminiana de estos años. Ciñéndonos en primer lugar a las tres versiones de tragedias que nos ha dejado nuestro escritor, comprobamos que el Coro de Mujeres acompaña a Teodora en su continua desgracia, de la misma forma que antes lo había hecho con la Hécuba erupidea o en la versión de Pérez de Oliva. Así, a veces, ese Coro funciona como narrador de hechos que no se han presenciado sobre el escenario - como puede ser la muerte de Polixena/Teodosia[158] -; o bien, como expresión en voz alta de los pensamientos más profundos de la protagonista[159]; o por último, en ejecutora, junto con Teodora, del castigo al traidor e imagen del posterior martirio comunitario[160]. Con esta última acción, excede Bergamín la importancia que ese Coro tenía en sus modelos precedentes, convirtiéndolo casi en co-protagonista de esa pieza que, con toda exactitud, pasa a denominarse con un título más colectivo, el del pueblo donde se desarrolla la acción y que no es otro que el de *La hija de Dios.*

Y no sólo en esa paramera de Ávila cobra importancia el papel coral de algunos personajes. Así, si en esta primera "tragedia" bergaminiana, el coro de mujeres resulta casi tan anónimo como su protagonista, en *La sangre de Antígona*, esa compañera o conciencia de la protagonista recibirá diversos nombre propios a lo largo de la obra, aunque no logrará, sin embargo, hacer desistir a dicho personaje de su acción y posterior suicidio. En primer lugar, tendríamos un tipo de acompañamiento coral en la más pura tradición de la tragedia clásica y compuesto por dos Corifeos y dos Coros: uno, formado por "voces enmascaradas de risa y de llanto" y un segundo, "mixto en la orquesta"[161]. Ambas parejas cumplen perfectamente el

---

157 José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea", *Asir*, Montevideo, 35 (julio 1954), p. 5.
158 *La hija de Dios*, p. 79.
159 *op. cit.*, p. 74 y 78.
160 *La hija de Dios*, pp. 82-84 y 88-89.
161 *La sangre de Antígona*, pp. 384-385.

papel que poseían en Grecia de anunciar lo que va a ocurrir, animar o responder a la protagonista, o bien preguntar al público sobre el sentido de la obra[162]. En segundo lugar, también las voces de Ismene, Hemón, Tiresias, e incluso del propio Creonte, inciden como un único coro en varios momentos de la obra, al igual que las de las SOMBRAS de los dos hermanos muertos[163]; o bien, sirven para revelarnos los pensamientos de la protagonista[164]. Pero en todos estos ejemplos queda de manifiesto que estos personajes giran en torno a la única agonista de este "misterio" y actúan más para aportar datos sobre Antígona que para hacer progresar una acción que, desde el principio, aparece enunciada por el Mensajero[165]. De este modo, en *La sangre de Antígona* nos situamos ante la obra más personal de Bergamín, entendiendo con tal adjetivo que en ella aparece como tema principal la angustia intensa y profunda del personaje que la protagoniza y donde los demás personajes actúan casi como mero trasfondo o escenario para que éste se nos revele en toda su magnitud y sufrimiento.

Respecto a *Medea, la encantadora*, debemos empezar diciendo que el propio dramaturgo ha resaltado el papel de Coro que poseen las partes cantadas por las voces invisibles – llegan desde dentro - de Cantaor y Cantaora en esta "explosión" [166]. De ahí que nos parezca más interesante la labor de Corifeo que adopta el Ama en la pieza, pues Bergamín le ofrece mayor diálogo e importancia que Eurípides y casi iguala la relevancia que adquiere en Séneca[167]. Por un lado, las preguntas de este personaje nos ayudan a situar a Medea en el momento por el que pasa al principio de la obra[168]. Ese papel lo adoptará más adelante Creusa, cuando la protagonista la convierta en confidente de su "desencanto"[169]. Pero la rival de Medea adquiere un papel relevante en toda la pieza que no llegará a poseer el Ama, cuya discreción, de todas formas, le lleva a cuestionar o reprobar, pero no a inmiscuirse en las acciones planeadas por su señora. Por esa razón constituye, a nuestro parecer, un ejemplo de ese papel de corifeo que posee dentro de esta obra pues, si bien ella no crea las nuevas situaciones, contribuye a que éstas se produzcan[170].

---

162 *op. cit.*, pp. 386-389, 391, 401-404 y 426.
163 *op. cit.*, p. 405, 409-410, 415, 422-423; y 392-394 y 421, respectivamente.
164 *op. cit.*, pp. 391, 408-409 y 425-426.
165 *op. cit.*, p. 385.
166 *Medea, la encantadora*, p. 291. Sus coplas se escuchan a lo largo de toda la obra (*op. cit.*, vv. 145-149 y vv. 192-195), aunque la serie más larga de ellas se intercale al principio (*op. cit.*, vv. 53-144). Bergamín se planteó el carácter superfluo de algunas de ellas, al permitir su supresión en la puesta en escena dirigida por Ricard Salvat (*cf.* el subapartado "Escenografía y música" en el estudio introductorio a *Medea, la encantadora*).
167 En la tragedia griega sólo aparece al principio el personaje de la Nodriza en diálogo con el Pedagogo y la propia Medea (EURÍPIDES, *Medea*, en *Tragedias, I*, edición de Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 36), 1998, pp. [171]- [176], vv. 1- 203); mientras que en la versión latina, adquiere mayor protagonismo a lo largo de la obra SÉNECA, *Tragedias*, traducción en verso de don Ángel Lasso de la Vega, Madrid, Biblioteca Universal (Los mejores autores antiguos y modernos, LXXXVII), 1883, pp. 8-13, 27-30, 49-53 y 61-72).
168 *Medea, la encantadora*, vv. 1-52.
169 *op. cit.*, p. 300 y ss.
170 *op. cit.*, p. 292-294, 300, 308 y 311.

Pero, por otro lado, no sólo el personaje coral aparece en las obras netamente "trágicas" de nuestro autor exiliado, sino que también se destaca el papel de ambos o de cada uno de ellos en otras de sus piezas. Quizá donde más importancia cobren sea en *La niña guerrillera*, donde podremos observar que las Tres Viejas y las Tres Muchachas actúan como Coro y Corifeo, respectivamente, en esta recreación del romance medieval[171]. También en *¿A dónde iré?* las coplas cantadas actúan como coro que presagia el final de la protagonista[172], mientras que en *Melusina y el espejo*, el Arlequín nos ofrece el primer ejemplo de corifeo como verdadero artífice o promotor de la acción, por sus constantes planes y resoluciones para lograr que ésta avance, así como por su papel intrigante o narrativo dentro de la obra[173]. Igual función poseerá Taratántara en *Los tejados de Madrid*[174]; mientras que en *Tanto tienes* y *La cama, tumba del sueño* - curiosamente, la primera y última de las piezas teatrales en el destierro - serán las Máscaras las que glosen la acción en la primera, junto con las Tres Muchachas, mediante la recitación de textos bíblicos[175], o bien, provoquen a los personajes para que actúen y ofrezcan, así, el desenlace final de la obra, merced a su labor de espejos o ecos de los propios protagonistas, en la segunda[176]. Aunque también en esta última obra el personaje de ÉL, ENMASCARADO recita algunos fragmentos del poema de Baudelaire al inicio de la segunda escena, de tal manera que con sus palabras glosa, como si de un Coro griego se tratara, la acción que estamos viendo representar sobre el escenario y que juega también, como el texto del poeta francés, con la confusión entre la realidad vivida o soñada[177].

Otro rasgo en común que poseen las obras de Bergamín con la tragedia antigua estribaría en esa concepción del personaje principal como auténtico "agonista" de las acciones o destinos que el autor ha creado para él. En este sentido al que antes nos referimos, se entiende mejor ese concepto del teatro, por parte de nuestro dramaturgo, como "grito", al colocar sobre la escena verdaderas situaciones angustiosas y trágicas en que puede estar sumergido el ser humano:

> El teatro es grito, como afirma certeramente don Miguel de Unamuno, y alguno tiene que acabar - o empezar - por salir gritando; por eso, cuando no

---

171 Ver el apartado "*La niña guerrillera:* romance en tres jornadas y nueve cuadros" de la introducción a dicha obra.

172 *¿A dónde iré que no tiemble?,* vv. 1-14, 208-215 y 334-341.

173 De esta forma, su papel va siendo cada vez más relevante, a medida que avanza la comedia. En el primer acto de *Melusina y el espejo* aparece esporádicamente (*Melusina y el espejo* pp. 177-185, 189-190, 195-197 y 202); en el segundo acto su grado de participación es mayor (*op. cit.,* pp. 210-214, 215-216, 218-220, 229-230 y 233-234); para constituir un personaje esencial en el último de ellos, sobre todo, en la última escena (*op. cit.,* pp. 247-248, y 256-266).

174 *Los tejados de Madrid,* vv. 1-130, 571-584, 1184-1283, 1469-1497 y 1586-1647. Aunque la última palabra la tenga Zapaquilda, arrebatándosela – junto con el tambor - a Taratántara (vv. 1802-1821).

175 *Tanto tienes,* pp. 4-5 y 11para las Tres Máscaras; y pp. 7-8 y 10 para las Tres Muchachas. Además, ambos tríos alternarán sus intervenciones en una de las escenas del segundo acto (*op. cit.,* pp. 27-29).

176 *La cama, tumba del sueño,* escena segunda, pp. 441-444.

177 *op. cit.,* pp. 439-440.

empieza por gritar el drama, la comedia, acaba por gritar el público (...) ¿Qué hacen Esquilo y Shakespeare o Calderón sino gritar engañosamente? Gritar de lo que les duele el engaño. El teatro es grito por la palabra o por el gesto; la máscara en un grito para los ojos antes de serlo, por su resonancia de la voz para los oídos: haciéndose por lo visto y oído entendido; transmitiendo el grito del pensamiento, del pensar mentido, fingido, figurado, que es lo dramático: vestido, máscara del pensar[178].

No sólo compartirá con su querido maestro Unamuno la idea de teatro que grita, en cuanto a engañador y profundo, sino la creación de esos personajes que nos revelan lo más íntimo que posee el hombre, que aparecen inmersos en "el pozo de la angustia" descrito por Bergamín, o participando en "el sentimiento trágico de la vida" unamuniano. De esta forma, su teatro se complace en mostrarnos los mayores conflictos humanos pues, en su opinión, todo arte - incluido el escénico - debe representar y estar al servicio del hombre. "Un hombre sin rostro - me diréis- no es un hombre vivo, ni es posible naturalmente. ¿Naturalmente?. Para los poetas del Renacimiento un arte, una poesía, sin rostro humano era inconcebible. ¿Podrá serlo ahora para nosotros? ¿No es posible concebir siquiera un arte, una poesía que no tenga rostro humano?"[179]. De nuevo, además, la paradoja se cierne sobre la obra de nuestro escritor exiliado, pues desata sobre la escena los tormentos más acuciantes para el ser humano de su tiempo, acudiendo, sin embargo, en todas las ocasiones, a mitos y personajes heredados de una tradición literaria o histórica anterior. Y una vez más, Bergamín hereda de la tragedia griega buena parte de esas figuras a las que el paso del tiempo ha ido sumando elementos de su condición literaria - y engañadora -: "*El mito considerado como una ficción ornamental* - escribe muy certeramente Dardel, el crítico antes aludido - *es el producto deformado de una doble refracción imaginativa: primeramente a través del helenismo de los últimos tiempos griegos, que habían dejado de creer en sus mitos; después del Renacimiento, que mimaba el mito, convirtiéndose en pura diversión o juego*. Mito transfigurado o trasformado en poesía, es, diríamos, mito mentiroso. Todavía recuerdo a nuestro Don Miguel de Unamuno indignarse ante el renacentista comienzo del poema gongorino: *era del año la estación florida - en que el mentido robador de Europa*... -¿Mentido? ¿Y por qué mentido?- clamaba justamente indignado con Góngora Don Miguel : *si no es mentira la presencia primaveral que evoca el poeta, ¿por qué ha de serlo, mentida o mentirosa, la del divino robador o raptor del hermoso cuerpo esplendente?* (...) A Unamuno, como a Nietzsche, lo que le estorbaba, en este caso, es la máscara trasparente y vacía"[180].

Y eso consigue, precisamente, nuestro dramaturgo exiliado: mostrarnos con el engaño evidente que se esconde tras las figuras míticas elegidas - Medea, Antígona, Hécuba o Melusina - la realidad profunda de los sentimientos y angustias que éstas sufren. No se trata, por tanto, de una recreación vacía de un mito o historia de gran raigambre literaria, sino de otorgar rostro y vida a esa máscara, además de ofrecer una visión actualizada de esos personajes y conflictos universales. Sin olvidarnos, además, de esa vertiente religiosa y dogmática que quiso imprimir Bergamín a toda su labor literaria y que le lleva a afirmar con

178 José BERGAMÍN, "Ramón y el eco", *Prólogos epilogales...*, pp. 73-74.
179 José BERGAMÍN., "Hombre sin rostro", *Al fin y al cabo (prosas)...*, p. 139.
180 José BERGAMÍN, "La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito. Historia. Poesía)", *Escritura*, 6 (enero de 1949), p. 17.

rotundidad que "el dogma desenmascara al mito. ¿Por la historia o por la poesía? ¿El alma del mundo - ese mito - es, como le llamara Lope, *luz pitonicida*?"[181].

Pero no se acaba con la elección de personajes e historias entresacados de la tragedia griega la relación que posee buena parte de la obra dramática de Bergamín con dicho periodo escénico. Su gusto y complacencia por las citas - procedan de donde sea - le conducen a salpicar sus obras con menciones explícitas o veladas a mitos y frases de la antigüedad grecolatina. Esa costumbre de la citación, que ha sido ampliamente estudiada y reseñada por diversos estudiosos bergaminianos[182], no resulta ajena a su actividad teatral, donde podremos comprobar cómo las alusiones bíblicas, literarias o incluso históricas van aportando nuevos significados o matices a las piezas donde hacen acto de presencia. Aunque en las notas que acompañan a cada texto dramático hemos intentado dar cuenta de la mayor parte de esas "ideas liebres" emboscadas - según terminología del propio Bergamín[183] - creemos que resulta conveniente aquí dar un repaso somero a las principales citas del mundo grecolatino que se integran en esas nueve piezas de su exilio. Indudablemente, resultan más numerosas e ineludibles en las tres versiones de sus tragedias antes citadas y donde Bergamín llega a citar literalmente parlamentos de su modelo anterior en boca de sus personajes. Tal es el caso de Antígona, al recordarnos que aparece olvidada "entre los vivos y los muertos?"[184]; así como de las otras tres intervenciones que nuestro dramaturgo entrecomilla para ayudarnos a indagar de dónde los ha tomado prestados[185]. Esa honradez a la hora de reconocer de dónde proceden

---

181 *art. cit.*, p. 18.

182 Rafael BENÍTEZ CLAROS, Rafael, "Introducción", *Cruz y Raya (Madrid 1933-1936)*, CSIC, Colección de índices de publicaciones periódicas, Madrid, 1947, p. XIV; Florence DELAY, "La crítica citacional de José Bergamín", *Camp de l'Arpa*, 67-68 (1979), pp.15-20; MUNIZ, "La cita pendiente", *El País*, Madrid, (30 agosto 1983), sección cultura, p. 21; Giorgio AGAMBEN, "Du dandy au démonologue", AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur..., pp. 24-25; Renata LONDERO, "José Bergamín y la sátira antiurbana barroca: en torno a *Tres sonetos a un Madrid viejo y verde (1561-1961)*"; John C. WILCOX, "Poesía y filosofía en *Duendecillos y coplas*"; y Giuseppe GENTILE y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*", en AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, pp. 17-18, 56 y 167, respectivamente; José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, José Antonio, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 41 y 77; Rosa Mª GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa*, Montevideo, Cal y Canto, 1995, pp. 89-90; y Jean-Michel MENDIBOURE, "Del aforismo al ensayo", *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997), pp. 69-70.

183 Así, para nuestro autor, "la propiedad intelectual no es un dominio, es una cualidad; cualidad de pensar que no es otra cosa que sentir; que sentir que se siente: ver, oír y entender, en definitiva. El que piensa, tiene la propiedad de entender como un buen conductor, la de conducir el fluido eléctrico. Ideal conducta. Como la caña, que no piensa, tiene la propiedad de darle sus expresión sonora al viento" (José BERGAMÍN, "Aforística de ideas liebres", en Guillermo de TORRE, E. SALAZAR CHAPELA, *Almanaque literario*, Madrid, Plutarco, 1935, pp. 162-163; recogido en José BERGAMÍN, *Las ideas liebres*, edición al cuidado de Nigel Dennis, Barcelona, Destino, 1998, p. [27].

184 *La sangre de Antígona*, nota 22.

185 *op. cit.*, p. 385, notas 11, 43 y 61.

los textos que ha tomado prestados vuelve a aparecer en *Medea, la encantadora*, al ofrecernos al principio de la obra el verso de Séneca con el que Jasón también maldecirá a la Medea bergaminiana[186]; o - en el caso ya más extremo - a la hora de divulgar claramente que ha tomado "al pie de la letra" fragmentos de la versión de Pérez de Oliva sobre la *Hécuba* de Eurípides[187], y comprobar que, una vez más, nuestro dramaturgo se convierte en el rey de la paradoja pues consigue que nos sepan a nuevas las palabras escritas hacía cinco siglos por el humanista castellano.

Además, en estas tres obras consigue Bergamín aunar diversas tradiciones en una, pues se compara a los hermanos de Antígona con Caín y Abel[188] - y, en última instancia, con las víctimas de la guerra civil española -; a la maga griega con una gitana cordobesa[189]; o a Hécuba con una de esas mujeres mártires en un conflicto incomprensible para ellas[190]. Esa capacidad de enlazar o relacionar elementos de diferente procedencia en una sola imagen supondrá una constante también en la obra literaria de nuestro dramaturgo, permitiéndole incluir, por su parte, mitos o citas del mundo clásico en otras piezas no basadas estrictamente en tragedias u obras literarias grecolatinas. Como heredero y defensor de la labor de los autores del Siglo de Oro no puede resultarnos extraño este empeño por parte de Bergamín, o que pueda citar personajes o autores latinos o griegos en sus obras de mayor raigambre barroca, como puede ser el caso de *Los tejados de Madrid*, donde se alude - como ya lo hizo antes Lope - a Virgilio, Homero, pero también a Ovidio o a Dante, etc.[191]; o en *Melusina y el espejo*, con el explícito homenaje final a las *Metamorfosis* de Ovidio[192], o la aparición de diferentes personajes de ese mundo mitológico, como pueden ser Proteo, las sirenas y otros muchos[193]. Aunque de nuevo podamos aplaudir su capacidad para asociar los aspectos o elementos aparentemente más dispares, pues un estupendo destello de cohete nos parece relacionar en una sola obra la cabeza de la Medusa y los decapitados bíblicos de Holofernes o

---

186 *Medea, la encantadora*, notas 9, 25 y 85.
187 *La hija de Dios*, p. 64.
188 *La sangre de Antígona*, nota 18.
189 *Medea, la encantadora*, p. 291.
190 *La hija de Dios*, p. 64.
191 Las alusiones o citas literarias son numerosas en *Los tejados de Madrid*. Así, se alude a la guerra de Troya –contada por Homero y Virgilio, entre otros – en el verso 20, 1202 y ss., 1474-1475 o 1615 y ss.; se refieren algunas "metamorfosis" explicadas por Ovidio en los versos 126, 262, 454-460, 673, 730-733 y 1175-1177; o bien se acude a la galería de personajes ilustres no sólo de la Antigüedad clásica (Sócrates, v. 797; Platón, v. 877 y 1313); sino de la Edad Media (Boecio y San Agustín, v. 211; Ariosto, vv. 1184 y ss.; Dante y Bocaccio, vv. 927-928) y otros momentos de la historia (vv. 499 y ss.). Por último, también se acuden a fuentes literarias españolas como *La Celestina* (v. 110 y 226-227), las "Églogas" de Garcilaso de la Vega (vv. 1499-1501) y algunos poemas del propio Lope (vv. 382-417, 418-446, 618-631, 757-828, 896-901, 906-917, 969-1064, 1558-1571, 1572-1585, 1707 y 1730-1739).
192 *Melusina y el espejo*, notas 148, 171 y 173.
193 Encontramos en *Melusina y el espejo* claras alusiones a la mitología clásica, como pueden ser las referencias a la Ocasión y a la Fortuna (*op. cit.*, notas 115 y 141, respectivamente); o a mitos como el de Narciso (*op. cit.*, nota 28); Proteo (*op. cit.*, nota 37); las sirenas (*op. cit.*, notas 49 y 167); y al de la alondra y el ruiseñor (*op. cit.*, nota 72).

San Juan Bautista con la maravillosa parodia cervantina del juego de la testa encantada[194]. Todo ello presidido con esa amenaza de engaño - o de cuernos - que se encierra dentro de la obra y que cuenta con tan larga y profusa tradición literaria[195].

Por su parte, incluso en obras donde aparentemente no habrá lugar para la referencia mitológica, logra Bergamín introducirlas de muy diversas maneras. En *Tanto tienes* a partir de esa reflexión sobre el hombre como sombra, cuyo origen debemos encontrarlo en el pensador griego Píndaro, según ha señalado el propio autor[196]; mientras que en *La niña guerrillera* constituirán nada menos que un personaje central e importantísimo dentro de la evolución de la obra y que no es otro que esas tres Parcas que, convertidas en Viejas campesinas, decidirán el destino vital y mortal de la protagonista[197]. La aparición de Máscaras y de ese eco de tan "Narciso" recuerdo en otras piezas de este dramaturgo supondrán la nota clásica en *La cama, tumba del sueño*[198]; y aunque, aparentemente, la ausencia de citas o textos tomados literalmente de autores griegos o latinos sea la nota dominante en *¿A dónde iré que no tiemble?*, lo cierto es que esta obra encontramos un auténtico ejemplo de cómo funcionaba la tragedia clásica, con esa sucesión de "hibris" humano y castigo divino ante esa culpa - voluntaria o no - que supone una constante en la concepción del citado género teatral[199]. Como podemos comprobar, ninguna pieza se escapa a esa alusión explícita o velada a la literatura o mitología antigua.

Para terminar este apartado en el que hemos intentado entresacar las influencias del teatro clásico en la obra dramática en el exilio de Bergamín, debemos comentar la tan traída cuestión, a lo largo de la historia de la literatura escénica, sobre la regla de las tres unidades: de tiempo, lugar y acción, así como otra cuestión puramente formal que afecta a la preferencia de Bergamín por los tres actos - o el acto único -, frente a los cinco que podemos encontrar en las tragedias de Séneca o la división griega de las obras en diferentes episodios separados por un número determinado de pausas líricas o "comos". Pero también podemos aducir que esta característica no obedece a una cuestión formal ciegamente cumplida por parte de nuestro dramaturgo. Así, entre las obras escritas en tres jornadas, incluirá dos largos epílogos en *Tanto tienes* que rompen con la trama y la estructura anterior[200]; o bien se verá obligado a incluir una escena más que cierre la acción de una obra tan breve como puede ser *La cama, tumba del sueño*[201], y un prólogo explicativo para una adaptación teatral de un poema lopesco que no admitiría otro número de jornadas que no fuesen tres[202]. Por su parte, en *La niña guerrillera* y en *La sangre de Antígona* él mismo romperá la aparente unidad de los

---

194 *op. cit.*, notas 10, 61, 67, 68 y 106.
195 Véase la nota 7 al estudio introductorio de *Melusina y el espejo.*
196 *Tanto tienes,* nota 49.
197 *La niña guerrillera,* nota 95.
198 *La cama, tumba del sueño,* p. 443-444; y nota 35.
199 *cf.* el apartado "Interpretaciones de *Antígona*" del estudio introductorio a *La sangre de Antígona.*
200 Véase para esta cuestión las páginas dedicadas a la "Estructura *de Tanto tienes cuanto esperas y El cielo padece fuerza o La muerte burlada*" en la introducción a dicha obra.
201 *La cama, tumba del sueño,* p. 445.
202 *Los tejados de Madrid,* vv. 1-130.

tres actos en que se dividen las mismas con esas "Mutaciones" en las que introduce en escena el mundo de lo soñado o recordado[203]. Por tanto, sólo observa con todo rigor esas tres jornadas - que respetan plenamente el esquema de planteamiento, nudo y desenlace - en *La hija de Dios*, y creemos, por el resumen que se incluye en la edición de *Marcha*, que también sucedería lo mismo en *¿A dónde iré?*[204]; mientras que elige acertadamente el acto único para su "explosión trágica" de *Medea, la encantadora.* Con toda seguridad porque consideraba demasiado barroca la estructura senequista - más pensada para ser leída que representada - y porque, de esta forma, se podía disponer mejor la aceleración dramática que el tema de esta tragedia exigía[205].

Y, curiosamente, el aforista e ingenioso Bergamín se impone colocar sus palabras en un esquema algo rígido que afectará, sin duda, a la unidad de tiempo y, en algunos casos, también a las de espacio y acción. O a tal impresión parece llevarnos su obstinado empeño en indicarnos que los hechos empiezan al anochecer del martes de Carnaval y terminan al amanecer del día siguiente, en el caso de *Tanto tienes* y *Melusina y el espejo.* Obras donde, por otro lado, se ceñirá cada cambio de escenario con el de acto y se intentará que todas las acciones confluyan en una única trama o explicación final. En poco tiempo transcurren también las situaciones planteadas en *Medea, la encantadora,* en *La sangre de Antígona* o en *La cama, tumba del sueño,* donde los lugares en que transcurre su única - aunque complicada - trama se encierran en un espacio único en el caso de la primera y la última; o en tres, divididos y condicionados por los cambios de actos, en el caso de la segunda[206]. Ese cambio de espacio por acto también se observa, según también el resumen redactado por el propio escritor, en *¿A dónde iré?*[207], así como en *La hija de Dios,* donde también transcurre poco tiempo entre el sueño premonitorio inicial de Teodora y el desenlace mortal[208]. Por otro lado, Bergamín ha sabido descargar a la obra del peso formal y de sentido

---

203 Tres de ellas coinciden con cambio de cuadros en *La niña guerrillera* (antes del cuadro VI, p. 133; del cuadro VIII, p. 147; y del cuadro IX, p. 154); mientras que aparecen cuatro mutaciones más que no coinciden con ese cambio estructural (*op. cit.,* cuadro VII, p. 142; y cuadro VIII, p. 151 y las dos de la p. 153). Por su parte, sólo aparece una en *La sangre de Antígona* (en el acto I, p. 390), para una escena que representa con música hechos anteriores al momento de la tragedia. Por otro lado, en otra de sus piezas, *Melusina y el espejo,* si bien todas las mutaciones coinciden con un cambio de escena (p. 177, 185, 195, 197, 203, 221, 230, 248 y 255), también nos ofrece un ejemplo de diálogo con título independiente al resto de la obra ("El espejo y el diablo", *op. cit.,* pp. 183-185).

204 *¿A dónde iré?,* pp. 268-270.

205 Inmediatez que, como vimos, le lleva a desechar algunas coplas en la puesta en escena a indicación de Ricard Salvat (*cf. supra,* en este mismo apartado*).*

206 Aunque no se indica en ningún momento en qué lugar preciso se desarrolla la acción, sí parece que mientras el acto I y II transcurren dentro del recinto de la ciudad de Tebas, el tercero nos sitúa en la cueva donde se da muerte la protagonista (*La sangre de Antígona,* acto III, p. 417 y ss.).

207 *¿A dónde iré?,* pp. 268-270.

208 Apenas, tal y como indica el propio Bergamín en la acotación inicial, "entre dos crepúsculos" (*La hija de Dios,* p. 64, nota 7). Por otro lado, especifica cada uno de los espacios en que se sitúan los tres actos: "En casa de Teodora" (*op. cit.,* acto I, p. 67 y ss.); "Una fuente a la salida del pueblecito, en el camino que lleva al cementerio" (*op. cit.,* acto II,

que suponía la explicación a modo de prólogo del espectro de Polidoro en los dos modelos anteriores[209]. Respecto a *La niña guerrillera* y *Los tejados de Madrid* debemos destacar la complejidad a la hora de la representación de la primera, por los numerosos cambios de escenarios[210], así como por el aire intemporal u onírico que poseen determinados cuadros. De ahí que también sea complejo delimitar el tiempo que sucede entre un acto y otro, así como las numerosas acciones o tramas que se entremezclan en la acción principal: la vida de los personajes que se dan cita en la taberna, la alusión a la guerra civil y a las acciones guerrilleras así como al régimen de represión franquista, o bien las huidas de alemanes y la conversión final del jesuita[211]. Frente a la dificultad aparente de este "romance" se situaría el homenaje personal de Bergamín a Lope de Vega, pues su adaptación de *La gatomaquia*, si bien no respeta la división en cinco partes que le dio el dramaturgo barroco, mantiene los mismos espacios y tramas que su modelo. Eso sí, como siempre, el escritor exiliado se permite el derecho de adaptar a su criterio el marco estructural y cronológico de la acción[212].

2. 2. Recursos del teatro áureo español.

Si destacados resultan los elementos de la tragedia y tradición clásica que Bergamín incorpora a su teatro en el exilio, lo mismo ocurrirá con la influencia del arte dramático y los autores del Siglo de Oro español tanto en su concepción escénica como en muchos de los temas o recursos formales que suponen su entramado estructural. Ya hemos visto, por ejemplo, cómo nuestro dramaturgo opta por los tres actos o el acto único, frente a la tradición latina y humanística de las cinco jornadas. Y también son imputables a esta influencia los cambios de cuadros o escenas dentro de una pieza, indicados tal y como sucedía en las obras de Lope o Calderón, aunque la tradición literaria no nos las haya conservado como originariamente lo habían ideado ambos dramaturgos[213]. Pero no se quedará sólo en

---

p. 76 y ss.); y "Otro lugar a la salida del pueblo, cerca de la casa de Leoncio" (*op. cit.*, acto III, p. 85 y ss.).

209 Como puede comprobarse en el "Apéndice a *La hija de Dios:* comparación con las versiones de Eurípides y Pérez de Oliva" de la introducción a dicha obra.

210 Recordamos que en total son nueve los cuadros o escenarios que aparecen en la obra, a los que habría que añadir las cuatro mutaciones que no coinciden con el cambio de escena, así como la escena en que aparece la protagonista como entre sueños (*La niña guerrillera*, v. 699 y ss.).

211 Véase el subapartado "*La niña guerrillera:* romance en tres jornadas y nueve cuadros" de la introducción a *La niña guerrillera.*

212 *cf.* el capítulo "Lope, al pie de la letra o del espíritu" en el estudio introductorio a *Los tejados de Madrid.*

213 Tal y como el propio Bergamín señala: "reproducimos también la división escénica acostumbrada, con sus correspondientes acotaciones, que aun no siendo de Calderón, facilitan y dan reposo a la lectura" (José BERGAMÍN, "Estudio preliminar" a CALDERÓN, *Teatro*, Barcelona, Océano (Biblioteca Universal), 1999, p. XXXI). También sabemos que la tradición

estos dos rasgos la relectura que realizó Bergamín de otro gran momento del teatro universal que consiguió - como el griego - obtener el favor popular.

Se produce, por ejemplo, una curiosa coincidencia entre la temática diversa que trata nuestro dramaturgo exiliado en esta época y las direcciones que adoptó la escena en el Siglo de Oro, al elegir entre diferentes caminos, como pueden ser: "1) Continuación e intensificación del teatro religioso; incremento del género alegórico que desemboca en el auto sacramental; 2) Teatro de imitación grecolatina propiciado por la inclinación renacentista a la Antigüedad; 3) Teatro de tendencia novelesca inspirado en fuentes italianas, con influencia de la *commedia dell'arte*; 4) Teatro vertido hacia los temas nacionales, en camino hacia una dramática épico-lírica"[214]. Clasificación que se adapta perfectamente a la preferencia de Bergamín hacia un teatro de tema religioso y, en algunas ocasiones, muy relacionado, como veremos, con el tema sacramental: *Tanto tienes, La sangre de Antígona, Medea, la encantadora* y *La cama, tumba del sueño*; una serie de piezas de inspiración clásica, bien basadas en la tragedia (*La hija de Dios, Medea, la encantadora, La sangre de Antígona*), bien, a partir del modelo lopesco, como parodia de los grandes poemas épicos de Homero o Virgilio en *Los tejados de Madrid*; obras relacionadas con la "commedia dell' arte" italiana: *Melusina y el espejo*; o bien, basadas en episodios de la historia española reciente: *La hija de Dios, La niña guerrillera;* o pasada: *¿A dónde iré que no tiemble?*, sin olvidarnos de otros dos textos dramáticos donde se relaciona la cuestión de la guerra civil con acontecimientos ocurridos en otras épocas y lugares, ya sean éstos históricos - *Tanto tienes* - o legendarios - *La sangre de Antígona* -. E incluso se atreve a escribir algunas escenas o cuadros que tienen mucho que ver con las "mojigangas" improvisadas que tuvieron gran auge en esa época y similares a las que el propio Bergamín escribió para la compañía mexicana de ballet "La paloma azul"[215].

---

editorial – ya en época de Lope – había alterado algún cambio de escena o de acotaciones (véase María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, "Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de comedias de Lope de Vega", en *Anuario de Lope de Vega, I*, Universidad Autónoma de Barcelona, PROLOPE, 1995, pp. 75-117).

214 Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ, *Historia de la literatura española, II*, Madrid-León, Everest, 1993, pp. 85-86; recogido en Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1995, p. 20. El propio Arellano ofrece una división por géneros del teatro barroco que parte de la diferencia entre obras dramáticas serias y cómicas, incluyendo la tragedia, la comedia heroica o hagiográfica y el auto dentro de las primeras, así como la comedia de capa y espada, la de figurón, la palatina, la comedia burlesca y el entremés dentro de las segundas (*op. cit.*, pp. 138-139). También García Soriano establece una clasificación con términos similares a los utilizados, como hemos visto, por Bergamín en sus escritos. De esta forma, distingue este estudioso del teatro jesuita entre representaciones alegóricas, vinculadas a los misterios y moralidades medievales; dramas teológicos, relacionados con la fiesta del Corpus y el auto sacramental; y comedias hagiográficas (*cf.* J. GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, 1945; recogido en *op. cit.*, p. 26 y 55).

215 Nuestro dramaturgo utiliza concretamente el término "mojiganga" para designar su *Don Lindo de Almería*, al acabar el esquema argumental diciendo que "todos celebran el encuentro en alegre danza finalizadora de la mojiganga" (José BERGAMÍN, *Don Lindo de Almería. Escenas de costumbres andaluzas trazadas por José Bergamín*, en *Don Lindo de Almería*, edición y prólogo a cargo de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 40). También Nigel Dennis recurre a dicha catalogación para clasificar otro de los ballets bergaminianos de esta

Sin embargo, esta "coincidencia" no debe extrañarnos en un escritor que, como crítico o ensayista, nos ha brindado unas magníficas páginas sobre dramaturgos y obras teatrales del Siglo de Oro y que, además, como editor de *Cruz y Raya*, asumió la publicación de textos olvidados de ese periodo. En efecto, bajo el título de "La Rosa Blanca" quería presentar una serie de fábulas del Siglo de Oro, "though because of the pressure of circumstances, only three titles had appeared by the sumer of 1936: Cristóbal de Castillejo's *Fábula de Polifemo*, Gaspar de Aguilar's *Fábula de Endimión y la luna*, and Pedro Espinosa's *Fábula de Genil*"[216]. Por otro lado, nuestro escritor no sólo ha dejado un estudio monográfico sobre el teatro del XVII en *Mangas y capirotes*, así como otros artículos ya citados con anterioridad[217], sino que sus textos teóricos han sido considerados por muchos escritores como verdaderas obras poéticas y de creación literaria:

> *Si nos pusieran en el aprieto de catalogar esta obra* [*Disparadero español*, 1940] - dice Ayala - *probablemente acabaríamos por decidirnos a incluirla en el casillero de la crítica... crítica es toda su producción en cuanto que disocia, analiza, descompone, recompone luego en síntesis sorprendentes... pero esta crítica ya no es crítica, es ya poesía ¡y qué poesía!* Octavio Paz, por su parte, escribía que Bergamín formaba parte del grupo andaluz al que pertenecían a su juicio, los mejores poetas españoles del momento, aunque Bergamín no escribía habitualmente poesía. *Mejor dicho* - precisaba el poeta y ensayista mejicano- *su poesía no la encontramos en los versos que excepcionalmente escribe, sino en su crítica. La crítica es para Bergamín una forma poética y creadora*. Algo semejante dice Ramón Gaya en su "Epílogo para un libro": *Los escritos de Bergamín sobre Lope, Cervantes, Quevedo, Góngora, no son nunca como pueden parecer a primera vista, ensayos literarios (juzgados por muchos un tanto caprichosos); no son nunca investigación ni análisis ni crítica de lo poético, sino ellos mismos creación poética completa*[218].

De entre esas opiniones bergaminianas sobre el teatro del XVII, destacamos ya con anterioridad las que se referían a la "popularidad" conseguida en la escena teatral de este periodo y que, según el propio Bergamín, comparte con otro momento antes recordado, el de

---

época, *Lluvia de toros* (*cf. op. cit.*, p. 54).

216 Nigel DENNIS, *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 157.

217 Además de los citados por nuestro dramaturgo en la edición que él mismo preparó de cuatro piezas de Calderón, podemos enumerar, entre otros, los siguientes ensayos o estudios: "Lope, español independiente y revolucionario" (*Heraldo de Madrid*, Madrid (1 agosto 1935), p. 5); "Don aire de Madrid. De los arreboles a los arrabales del Barroco (*Los cuatro gatos*, México, 2 (septiembre 1945), pp. 9-10); o *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados* (Barcelona, Planeta, 1979).

218 Todas estas opiniones están recogidas en Jesús ARANA PALACIOS, "Ideas de Bergamín sobre las novelas", en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín*, edición de Gonzalo Penalva, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997, pp. 83-84.

la tragedia griega. Pero también existe otra característica de esta época áurea que atrae poderosamente la atención de nuestro autor: la crisis a partir del Renacimiento del orden religioso establecido en la Edad Media y que él mismo nos explica de la siguiente forma:

> No debe de extrañarnos la coincidencia renacentista que interfiere, entre Descartes y Pascal, la mano de piedra de la estatua; la que arrastra, ardorosamente, a un infierno inmortalizador de la muerte, al burlador verídico por excelencia, al escamoteador de los tiempos (...), al popular Don Juan. La poesía ofrece, en la figura creada por el fraile y teólogo español, la réplica imaginativa más perfecta y correspondiente, en su nueva encarnadura teólogica de la temporalidad dramática del hombre, a la celeste y bienaventurada perduración de la Beatrice de Dante. Don Juan es infernalmente perdurable también. El Renacimiento ha trastocado enteramente para el hombre la irracionalidad inteligible de sus creencias, tal como la cristiana Edad Media se las ofrecía, por una ininteligible racionalidad, absolutamente vacía, pero capacitada, por lo mismo, por cualquier ingenio artificio humano, de convertirse en eco, en reflejo imaginativo del Universo[219].

Vuelve de nuevo a la idea de un ser humano prendido en la angustia de la nada y en un intento infructuoso por dar sentido a su propia muerte, conceptos sobre los que tantas páginas ha escrito también en sus aforismos, poesías y, por supuesto, teatro. Sin embargo, sus agonistas y referencias perfilan esos rasgos en el hombre contemporáneo, aunque tengan su origen en esa ruptura que inició el Renacimiento. Porque, para Bergamín, "Don Juan y no Segismundo ni Hamlet, expresan en nuestro pensamiento la figuración de aquel trágico cruce del pensar renacentista que nos dijeron, tan ardientemente, los pensamientos de Pascal. El sentimiento de su angustia. El presentimiento de su ansiedad. (...) Ni Segismundo con su sueño, ni Hamlet con sus dudas, rompieron el encanto maravilloso del automatismo renacentista. Lo rompió Don Juan con su desvelado *todo o nada* definitivo, con su desafío a lo divino. Con su invitación a la estatua. La pasión de este lógico implacable, enamorado de absoluto, le hizo pasar naturalmente de sus aventuras amorosas con la mujer a su aventura trágica con la muerte"[220]. Por esta razón, ya hemos podido comprobar cómo sus protagonistas dramáticos se asoman a ese abismo estrellado del cielo, de la misma forma que Pascal, buscando una respuesta divina, tal y como ya la habían indagado sus precursores del Siglo de Oro: "Calderón nos habló en un verso de *la música de la sangre*. Y San Juan cantó *la música callada* que unía, en su pensamiento cristiano, a la *sonora soledad* del hombre (...) Música, aquella silenciosa, callada, que los pitagóricos escuchaban en el cielo. Música celeste, celestial, es la que canta al hombre su corazón vacío y solitario. Música de estrellas. Como la que entendía en su noche abierta, estrellada, fray Luis de León"[221].

Pero esa comparación entre el hombre renacentista o barroco y el coetáneo a Bergamín se establece en otros niveles, al igual que nuestro escritor recupera otros conceptos para su teatro que ya fueron vistos o tratados por Lope, Tirso, Cervantes, San Juan, Fray Luis,

---

219 José BERGAMÍN, "La peripecia del autómata", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 150.
220 José BERGAMÍN, "El pozo de la angustia", en *op. cit.*, p. 175.
221 José BERGAMÍN, "Música y máscara de la sangre", *op. cit.*, p. 107.

Santa Teresa o Calderón. Destacamos como fundamentales para esa concepción dramática de Bergamín, la idea lopesca de aunar poesía e historia, pues aparece expresamente citada en *La niña guerrillera*[222], y porque también asoma en la génesis de otras de sus piezas - tal el es el caso, por ejemplo, de *Tanto tienes* o *¿A dónde iré?*- al considerar esa posibilidad dentro de una explicación religiosa*:* "*Todo puede ser uno* - afirmó Lope - : *la Historia y la Poesía. Todo puede ser uno,* por la cruz: por la fe de Cristo. Todo se unifica en esta poesía totalizadora de la fe, o se totaliza por esta unificación poética del pensamiento, en un teatro español y católico: total y único, universal y solo"[223]. Porque, seguramente, ésas constituyen las notas o características que quería el propio Bergamín para su teatro: no sólo poético, sino "total y único, universal y solo". Un teatro donde se mezcla la dimensión religiosa del ser humano con su más angustioso sentimiento de soledad, tal y como les sucedía a grandes personajes de la literatura barroca española:

> [Hacia 1635] han aparecido en los escenarios lopistas dos figuras dramáticas que le deben su viva savia, criaturas de su misma sangre, que se harán famosas en el mundo: el lopista Don Juan y el lopista Segismundo; dos héroes significativos de la soledad, aunque con aparente sentido contradictorio, característico de la forma barroca literaria que los engendra (...) El burlador Don Juan, cuyo lema es no estar dormido, no soñar, y el burlado Segismundo, que quiere soñar hasta despierto. (...) Don Juan y Segismundo coinciden en su soledad. Soledad de soledades y todo soledad[224].

Todas esas cuestiones de la soledad y el sueño del hombre, junto con otros temas, como la muerte, el desengaño del mundo, la fugacidad de la vida y del tiempo o el "gran teatro del mundo" - además de la concepción cervantina del arte escénico como "engaño a los ojos" -, constituyen parte de los grandes problemas que trata Bergamín no sólo en su teatro, sino también en sus ensayos o poemas. Cuestiones heredadas expresamente del barroco, tanto en su elección como en la manera de tratar esas ideas. Así, la muerte va acompañada en sus piezas teatrales por ciertos emblemas heredados del Siglo de Oro, como pueden ser la calavera, el esqueleto o ese fantasma bajo el cual él mismo se autodefinía y que le "sirve como recuerdo grotesco no sólo de su propia fragilidad física (aunque cabe admitir que este factor es de gran importancia), sino también del duro hecho de que su *yo* físico, aparencial, está encerrado dentro de un marco temporal que carece de significación transcendental, ya que la única salida que ofrece es la muerte"[225]. Pero, además, resultan numerosas las referencias "mortales" en sus obras, donde, como ya pudimos comprobar, aparecen entierros, burlas a la muerte, o incluso su misma representación enmascarada. También al Tiempo se le enmascara[226], o se le responsabiliza de esa belleza perdida[227],

---

222 Ver el apartado "Poesía: romance, copla y cuento en *La niña guerrillera*" en el estudio introductorio a dicha obra.
223 José BERGAMÍN, "España en su laberinto", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*, Madrid, Plutarco, 1933, p. 23.
224 José BERGAMÍN, "Don Juan y Segismundo", *La corteza de la letra...*, pp. 65-66.
225 Nigel DENNIS, *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia, Pre-Textos, 1983, p. 63.
226 *Melusina y el espejo*, p. 173 y 204.
227 *Medea, la encantadora*, v. 52, y pp. 298-300.

siguiendo el tópico latino de "Colligo, virgo, rosas" que inundó no sólo la poesía sino el teatro del XVII[228], como muy bien ilustra Bergamín a partir de una de las comedias de Tirso de Molina: "En *La Santa Juana* de Tirso (curioso contrapeso femenino de su Don Juan, y donde éste ya débilmente asoma) (...) dice la propia Santa, inventada por Tirso, en dos estupendísimos versos, que la hermosura, la belleza viva, natural, la de la mujer como la de todo: *y es instante cuyo ser - está a las puertas del nada*"[229].

Además, tal y como comprobamos en la cita anterior, la fugacidad del tiempo supone un castigo añadido a la cuestión del desengaño del mundo y la inconsistencia de esta vida terrena. Todo resulta apariencia vana para los sentidos por ese transcurrir inevitable de la existencia. Por eso, la realidad que volvemos a contemplar al cabo de un plazo no resulta exactamente la observada con anterioridad, porque "no se vuelve atrás en el tiempo. Y al volver a los sitios o lugares que decimos que dejamos atrás, al tenerlos nuevamente delante, aunque sean los mismos que dejamos, aunque nos parezca que lo son - pues también en el tiempo y con el tiempo variaron -, su presencia viva revive en nosotros un recuerdo que, por serlo, es, más que añoranza, esperanza. Por eso la vida siempre le pone buena cara al mal tiempo"[230]. Este concepto también lo transpone nuestro dramaturgo con términos barrocos en sus obras teatrales del exilio. Por ejemplo, en esa comparación, por inalcanzables y temporales, entre las flores y las estrellas, que reproduce en dos de sus piezas escénicas, *¿A dónde iré* y *Melusina y el espejo*[231]; o en la idea, también calderoniana, de la vida como sueño o irrealidad permanente, a la que se alude, como ya veremos, a lo largo de toda *La cama, tumba del sueño*; pero también en esas acotaciones donde aparecen personajes que duermen o acaban de despertarse[232]; al igual que será un hecho habitual que aparezcan personajes cayendo o despertando de su sueño en numerosas escenas y diálogos[233].

Para Bergamín, y sus modelos literarios, todos despertaremos "por debajo del sueño" o descubriremos los auténticos rostros que se esconden bajo las máscaras de cuantos conformamos este "gran teatro del mundo" que es la realidad que nos rodea. De ahí que su concepto teatral - de raigambre cervantina - de "engaño a los ojos" cobre también importancia como manera de ver este mundo. No resulta extraño, por otro lado, que muchos de sus personajes se obstinen por contemplar cuanto les rodea desde ópticas diferentes y, en su opinión, menos engañosas. De ahí la profusión de máscaras[234], espejos[235],

---

228 *cf.* "Rosa efímera", selección y notas de J. Martínez, en *Tierra Nueva,* México, II, suplemento 7 y 8 (enero-abril 1941), p. s/n.

229 José BERGAMÍN, "Estilo y poesía", *La corteza de la letra...*, p. 71.

230 José BERGAMÍN, "El tiempo y la cara", *Al fin y al cabo (prosas)...*, p. 153.

231 *¿A dónde iré,* nota 11, y *Melusina y el espejo,* v. 425 y ss.

232 *Tanto tienes,*pp. 6-7, 9 y nota 12 y *La niña guerrillera,* p. 97.

233 *La hija de Dios,* nota 10, y p. 67, 74 y 85; *La niña guerrillera,* notas 7, 9, 12, 32, 71, 90 y 109; *Melusina y el espejo,* p. 182 y 197, vv. 1131-1144, p. 252 y nota 140; *Medea, la encantadora,* pp. 305, 309 y 311; *Los tejados,* v. 206; *La sangre de Antígona,* nota 26; *La cama,* notas 6, 13, 18, 28 y 33.

234 *Tanto tienes,* nota 12; *¿A dónde iré?,* v. 238; *Melusina y el espejo,* nota 8, pp. 172-173, 185, nota 55, v. 605 y 613 y p. 253; *Medea, la encantadora,* notas 69 y 90; *Los tejados,* acotación anterior al v. 90, v. 950, v. 1257 y en el último verso de la undécima seguidilla gatuna; *La sangre de Antígona,* nota 5, p. 399 y v. 117; *La cama,* notas 2, 24, 31 y 32.

transformaciones[236], así como de interrogantes, reivindicaciones y quejas sobre su propia identidad y consistencia vital que pueblan sus obras para la escena[237]. Melusina supone el paradigma de asunción de varias realidades por parte de un personaje, pero también el mismo recurso a un protagonista con larga historia literaria conlleva una afirmación de los límites imprecisos y amplios que aporta este personaje, abierto a variadas formas e interpretaciones. En el otro extremo situaríamos a *La cama, tumba del sueño,* por la imprecisión que anima a los dos personajes que integran la trama, anónimos, sin saber quiénes son y qué hacen ahí, y terminando por confundirse, irremediablemente, con las máscaras que los representan. Una constante, además, en la dramaturgia en el exilio de nuestro escritor, pues también queda expresada en otras obras la confusión entre el personaje y el actor que asume el papel de interpretarlo[238] o las alusiones al "juego escénico" y a mostrar explícitamente ese "engaño a los ojos", como ya comentamos en otro momento de esta tesis[239].

Con todos estos conceptos de la literatura del Siglo de Oro se relacionan otras muchas ideas que, a modo de citas que salpican cualquier texto de Bergamín, no resultan una excepción dentro de su panorama teatral. Nos referimos, concretamente, a las "músicas calladas" o "soledades sonoras" que responden a esa contemplación - angustiosa para Pascal - de los espacios infinitos y a las que se alude explícitamente o a través de esas referencias musicales que acompañan a casi todas las piezas de nuestro dramaturgo. Y, precisamente, la aparición de citas de otros autores constituye un recurso formal que tuvo gran auge en el teatro del XVII[240], y ya veremos cómo las canciones o romances aparecen de forma habitual

---

235 *Tanto tienes,* nota 7, p. 11, 27-29, 46 y 49; *La hija de Dios,* p. 78 y 87; *¿A dónde iré?,* nota 13 y v. 232; *Melusina y el espejo,* notas 19, 20, 30, 31 y 41, y v. 1481 y ss.; *Medea, la encantadora,* notas 66 y 72; *Los tejados,* v. 1815; *La sangre de Antígona,* v. 112 y nota 105; *La cama,* nota 31.

236 *Tanto tienes,* p. 9; *La hija de Dios,* p. 67, 74, 78, 80 y 86; *La niña guerrillera,* p. 110; *¿A dónde iré?,* v. 234 y v. 244 y ss.; *Melusina y el espejo,* p. 257 y vv. 1481 y ss.; *Medea, la encantadora,* vv. 21-22, y p. 299, 302-303, 305, vv. 164-191 y p. 308; *Los tejados,* v. 12, 211-216, 226-227, 1241-1242, 1270 y ss.; *La sangre de Antígona,* nota 17; *La cama,* p. 438, 440 y 445.

237 *Tanto tienes,* p. 9 y ss.; *La hija de Dios,* pp. 72-74 y 81; *La niña guerrillera,* pp. 111-112, y v. 389 y ss.; *¿A dónde iré?,* vv. 176-177, v. 255, y vv. 294-307; *Melusina y el espejo,* v. 67 y ss., v. 161 y ss., pp. 187-194 y v. 481 y ss., v. 656 y ss., v. 883 y ss., v. 963 y ss., y v. 1090 y ss.; *Medea, la encantadora,* pp. 289-290 y vv. 27-30, 45-46 y 51; *Los tejados,* vv. 141-143, 234 y 855 y ss.; *La sangre de Antígona,* pp. 393-394, 399-402, 403-405, 407-408, 411-412, 420-421 y 423-426; *La cama,* p. 430, 433, 435-437 y 441-443.

238 *Tanto tienes,* pp. 58-62.

239 *cf.* el apartado "La vida y la muerte" de este mismo capítulo.

240 Sólo "en *La segunda esposa*..., cita Calderón a Pablo, David, Mateo, Gregorio, Juan, Job, Isaías, etc. Pero, claro, no sólo utiliza estas fuentes que menciona expresamente. En nuestro dramaturgo confluyen una gran variedad de temas del Antiguo y Nuevo Testamento, con un papel destacado de la parábola, motivos evangélicos, Santos Padres, en un marcado escolasticismo tomista, que Calderón domina con una minuciosa técnica de argumentación escolástica. Pero a estas fuentes básicas se suman otras, que ya vimos en el apartado dedicado a la cultura de Calderón, como: mitología, historia, filosofía, que lo convierten en un ecléctico" (José María DÍEZ BORQUE, "Introducción" a Pedro CALDERÓN DE LA

dentro del teatro de Tirso o de Calderón, por lo que volvemos a encontrar un puente de unión entre Bergamín y sus modelos de este periodo[241]. Citas expresas las encontramos al inicio de *Tanto tienes* y *Melusina*[242], a la manera de los epígrafes que encabezan muchas de sus poesías, con la mención explícita, además, de su fuente correspondiente[243]. Pero dentro de los textos se escapan alusiones o referencias enteras a escritos bíblicos o literarios. Este proceso cobra especial relevancia en *Tanto tienes*, pero también resulta un eje esencial para entender obras como *La niña guerrillera, La hija de Dios, Melusina* o *La cama*, donde el texto que servía de modelo o inspiración resulta a veces la explicación, la excusa y la clave fundamental para interpretar toda la pieza. No olvidemos, por otro lado, que en la propia recreación de mitos e historias literarias ya contadas se esconde, en última instancia, el más complejo y paradójico ejemplo de "intertextualidad" por parte de Bergamín, quien siempre defendió esa idea de la literatura como "arte-facto" y relectura para saborear y saber lo ya olvidado; en otras palabras, "conciencia en que leer la historia viva, convirtiéndola o verificándola, a su vez, en leyenda, en lectura. Que así se escribe la historia; para leerla: para hacerla más verdadera haciéndola leyenda o lectura de poesía y profecía. Que así la historia se repite o se memoriza y recuerda, se anima y profetiza o poetiza"[244]. Consideramos este texto fundamental para entender *La niña guerrillera*, donde se nos ofrece esa mezcla de historia y poesía que tanta deuda tiene con Lope, pero que, a la vez, se funda en esa coexistencia de tres épocas al tiempo: el pasado recordado, el presente que se repite y el futuro que se presiente. Aunque, sin duda, toda la producción escénica de Bergamín no resulta más que un intento por "releer" e incluir en una sola pieza toda la riqueza intertextual que la tradición literaria le ofrecía.

E indiscutiblemente, encontramos muchísimas otras deudas con el teatro del Siglo de Oro en la producción para la escena de nuestro dramaturgo exiliado. Por ejemplo, hemos podido comprobar la participación de Bergamín en el auge del auto sacramental en la década de los años treinta. Y si tomamos la concepción más amplia de este género teatral, - "el auto sacramental se mueve siempre en el territorio de la historia de la Salvación, en el que la exaltación del Sacramento es un motivo ideológicamente fundamental e ineludible, aunque no siempre ocupe en el plano argumental una extensión textual grande"[245] -, resulta innegable que ese tema se convierte en eje fundamental de buena parte de la obra de este periodo. En

---

BARCA, *Una fiesta sacramental barroca...*, pp. 113-114).

241 *cf.* el subapartado "Elementos comunes con el auto sacramental" en el estudio introductorio a *Tanto tienes*.

242 *Tanto tienes*, p. 2, y *Melusina y el espejo*, pp. 170-171.

243 Así, por ejemplo, de autores del Siglo de Oro encontramos diversos epígrafes: *Poesía, I*, 16-18, 28-30, 36-37, 50, 56, 58, 61-62, 67, 172, 174, 190, 195, 209, 243 y 258; *Poesía, II*, p. 11, 34-35, 37, 64, 82, 84, 122 y 147; *Poesía, III*, p. 77, 100, 124 y 140; *Poesía, IV*, p. 177; *Poesía, V*, p. 7, 19, 59, 83, 102, 107, 116, 121, 151, 169 y 180; *Poesía, VI*, p. 87-88, 95, 105, 110, 118, 121, 127, 132-134, 137, 140, 144 y 157; y *Poesía, VII*, p. 21, 32, 38-39, 62, 65, 75 y 89.

244 José BERGAMÍN, "Miguel de Unamuno y el santo oficio del escritor", *Prólogos epilogales...*, p. 95.

245 Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII...*, p. 687. Ver también al respecto, José María DÍEZ BORQUE, "Introducción" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca...*, p. 105.

efecto, prácticamente todos los personajes retratados por nuestro dramaturgo - y volvemos a reiterar aquí la singularidad manifiesta de *Los tejados de Madrid* - buscan esa justificación o explicación redentora de sus vidas. La cuestión religiosa o la fe constituyen así la temática primordial de *Tanto tienes, ¿A dónde iré?* y *La sangre de Antígona,* pero aparece además como preocupación para algunos personajes en *La niña guerrillera,* a través de la trama sobre las posturas encontradas entre dos clases de sacerdotes; en *Melusina y el espejo,* donde más alusiones se incluyen al paraíso perdido por Adán y Eva, y donde incluso se plantea la cuestión desde el punto de vista del Diablo[246]; o en *Medea* y en *La cama, tumba del sueño,* en las que el final, totalmente abierto, no resuelve el problema, pues no sabemos si la protagonista de la primera se verá inmersa en la maldición de Jasón y si los personajes de la segunda han salido o no del laberinto en que se hallaban.

Por otro lado, y desde un punto de vista meramente formal, Bergamín acoge en su teatro esa división en tres actos o en un acto único, que ya habíamos mencionado, así como la utilización del verso que ocupa toda - *Los tejados, ¿A dónde iré?* -, o buena parte de la obra - *La niña guerrillera, Melusina y el espejo* -. En cada una de estas piezas las estrofas métricas utilizadas suelen coincidir con aquéllas que mayor difusión tuvieron en el teatro del Siglo de Oro: redondillas, quintillas, décimas, sonetos, romances y coplas. Por otro lado, sólo dos obras se escapan a la atracción que sentía nuestro dramaturgo por la composición en verso. Nos referimos a *La hija de Dios* y a *La cama, tumba del sueño,* las dos únicas piezas donde ni siquiera se incluye una canción o poema prestado dentro de las mismas. Sin embargo, en la primera se copian fragmentos casi literales de *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva, cuyo lenguaje tanto guardaba del sabor poético de lo popular y analfabeto en opinión de Bergamín. Por su parte, en *La cama,* una de las Máscaras lee pasajes enteros del "poema en prosa" de Baudelaire que sirvió como punto de inspiración a toda la obra. En las tres piezas restantes - *Tanto tienes, Medea, la encantadora* y *La sangre de Antígona* - constituirá la prosa la base fundamental de las mismas, pero quedará aligerada por las canciones o la música; o bien, con algunas intervenciones en verso, en el caso de estas dos últimas. Por su parte, en *Tanto tienes,* resulta obligatorio recordar que todos los poemas que se incluyen proceden de autores del Siglo de Oro - Gil Vicente, San Juan de la Cruz, Calderón y, por supuesto, Lope –, poetas que, en ocasiones, habían creado sus composiciones glosando una estrofa de origen popular o de otro escritor.

Y de nuevo volvemos a adentrarnos en otro recodo del laberinto bergaminiano: el de las coincidencias. Así, no sólo utilizará el recurso de la glosa y del eco en algunas de sus obras[247], sino que también se darán en ellas cita los elementos populares, como esas coplas que resuenan en *La niña guerrillera,* en *Melusina* o en *Medea*[248]. La deuda con el proceder de Lope y otros autores de esa época considerada "dorada" en la literatura española es innegable, pero también corresponde con esa defensa de la literatura y tradición populares que tanta resonancia adquirió entre los coetáneos de Bergamín y en el propio autor de *La decadencia del*

---

246 *Melusina y el espejo,* nota 39 y vv. 631-633, respectivamente.

247 Ejemplos de glosas aparecen en *La niña guerrillera,* nota 66 y *Melusina y el espejo,* nota 54. Respecto al recurso del eco encontramos varios ejemplos en *La niña guerrillera,* nota 68; *Melusina y el espejo,* notas 26 y 159; y *La cama, tumba del sueño,* nota 35.

248 Ver *La niña guerrillera,* notas 84-85, 88 y 112; *Melusina y el espejo,* nota 15; y *Medea, la encantadora,* notas 32-45, 54 y 74.

analfabetismo[249], cuya buena memoria para ese tipo de composiciones orales quedará más tarde plenamente de manifiesto en algunos de sus volúmenes de poesías[250]. Por otro lado, él mismo ha reconocido en numerosas ocasiones su deuda literaria con este tipo de composiciones que, además, en su "peregrinaje" físico le debían confortar por el recuerdo a esa tradición tan lejana y cuya pervivencia querían salvaguardar desde el destierro. En efecto, muchos de los exiliados veían peligrar con la represión ejercida tras la victoria fascista no sólo al pueblo que le había hecho frente sino las costumbres y tradiciones que en él se habían ido gestando desde época inmemorial[251]. Esta preocupación resulta compartida por Bergamín, quien reproducirá, como hemos visto, poemas tomados directamente de la savia popular en sus obras, y que, además, hará de este tema una cuestión fundamental en *La niña guerrillera,* donde mejor se entremezclan historia y poesía para ejemplificar todo lo dicho. De esta forma, se darán cita en esta pieza diversas coplas o el romance popular de la doncella guerrera, pero también se hará hincapié en que esas leyendas - tan reales como literarias, por otro lado - deben seguir transmitiéndose de generación en generación, a esos niños que escuchan con embeleso el relato que les proporcionan las Tres Muchachas[252].

Y si del Siglo de Oro emula ese interés por lo popular, también es interesante comprobar cómo todo ese universo lúdico, de juego de niños que aparece en muchas de las piezas de nuestro dramaturgo repite algún rasgo o situación que ya habían intentado recuperar en los siglos XVI y XVII. Nos referimos al gusto por las adivinanzas, juegos de palabras, los diálogos absurdos, y a la aparición de personajes alegóricos, mitológico y simbólicos. Respecto a los dos primeros recursos formales, resulta innegable su irrupción en la escena lopesca, aunque ya sabemos que resulta un motivo frecuente en la Edad Media, tal y como encontramos no sólo en el *Libro de Apolonio* sino en cancioneros como el de Baena o el de Sebastián de Horozco[253]**.** Pero será en el teatro – tanto en el de Lope como en el de sus predecesores, Gil Vicente o Torres Naharro - donde este tipo de chascarrillos, acertijos y enredos a partir de los diferentes significados de una palabra resulten moneda corriente para producir la comicidad o caracterizar la figura del gracioso sobre el escenario[254]. Por su parte, ese mundo lúdico e infantil que asomaba en los bailes, mojigangas, momos, entremeses y juegos carnavalescos vuelve a hacer acto de presencia en el teatro de la República y en el que, como continuación del mismo, sigue realizando Bergamín en el exilio. De esta forma, el ambiente desenfrenado de carnaval aparece en obras como *Tanto tienes* o *Melusina* y diversas

---

249 José BERGAMÍN, "La decadencia del analfabetismo", *Cruz y Raya,* Madrid, 3 (junio 1933), pp. 61-94.

250 Huella que se observa, fundamentalmente, en el volumen VII de su *Poesía* (Madrid, Turner, 1984), cuyo subtítulo también resulta significativo, "*Canto rodado*".

251 *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra,* presentación y recopilación de Serge Salaün, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982, poema 8, pp. 10-11 y poema 118, pp. 158-159.

252 *La niña guerrillera,* vv. 633-770. Bergamín ha ubicado esta escena junto a una fuente, imagen de esa transmisión oral a la que hacemos referencia.

253 *cf.* Belén BERMEJO MENÉNDEZ, *Las mejores adivinanzas,* Madrid, LIBSA, 1999, p. 147.

254 Véase para esta cuestión, Máxime CHEVALIER, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica (Filología, 6), 1978. Este estudioso destaca también la importancia de los cuentos tradicionales en la creación de los tipos de la picaresca y la figura de Sancho Panza (*op. cit.,* pp. 141-150).

máscaras aparecerán sobre el escenario en *La cama, tumba del sueño* y en las obras antes citadas; mientras que un tono de fiesta se desprende en el inicio de *Medea* ante los esponsales que se van a celebrar o en *¿A dónde iré?,* por la inminente llegada de Pedro de Alvarado. Aunque ese aire festivo no queda en mero juego o entretenimiento en ninguna de las piezas mencionadas, sino que sucede lo contrario. En efecto, más duro resulta el contraste entre la invitación al placer del martes de Carnaval con la penitencia que abre el periodo cuaresmal, mientras que para Medea y doña Beatriz se abrirá un mayor abismo entre la felicidad que respira el ambiente que le rodea - en el caso de la primera - o la alegría esperada del reencuentro con el marido ausente - para la segunda - y la realidad triste de pérdida y muerte que se impone. Incluso en la "figuración" que aparentemente no contiene ningún significado que la transcienda, *Melusina*, ya veremos que se pueden aportar diversas interpretaciones alegóricas o simbólicas que la alejan de la consideración de mero juego escénico. Sin duda, no se tratan de obras pensadas únicamente para entretener y divertirse, sino que nuestro escritor, cuando juega con las palabras, ya sea en sus aforismos, ensayos, poemas o textos dramáticos, siempre aporta significados y matices impensados que nos sirvan como punto de partida para la reflexión posterior del lector:

> Busco por mis esfuerzos por expresarme el que tú, lector, te esfuerces por expresarte, acaso en contradicción conmigo. Y expresarse es exprimirse. Que te exprimas, pues. Y hacernos lengua común es hacernos comunidad y comunión. Y trabajando uno en hacerse lengua para otros se hace a sí mismo y se enriquece y acrece para enriquecer y acrecer a otros, a los que le oigan. Que la lengua es caudal común y quien lo mejora, mejora la comunidad[255].

Y, sin duda, Bergamín nos ha dejado admirables ejemplos de ese pensar y buscar nuevos matices a las palabras, en títulos sugerentes que utilizaba él mismo o prestaba a sus amigos; en aforismos o poemas donde trata de dar la vuelta a lo pensado habitualmente; en ensayos donde lleva al último extremo una idea, desgajándola a partir de su etimología histórica o inventada por nuestro indagador de conceptos[256]. Tampoco podrá evitar que en su teatro le surja alguna escena donde se limite a jugar con las sugerencias fonéticas de las palabras[257], o a incorporar diálogos donde se desmenuza cada intervención del otro personaje llegando a sus últimas consecuencias lo que éste ha dicho o sugerido[258]. Este proceder aparece en el teatro del Siglo de Oro, pero, además, aproxima a nuestro dramaturgo a los procedimientos de autores conceptistas como Gracián o Quevedo. Al igual que ellos, intentará mover al lector a la reflexión y al "arte de pensar", a los que no escapa ni siquiera su versión de *La Gatomaquia* de Lope, *Los tejados de Madrid,* con esa actitud provocadora que rezuma su propósito de que se estrene en la capital de España en plena dictadura de Franco[259].

---

255 José BERGAMÍN, "Miguel de Unamuno y el santo oficio del escritor", *Prólogos epilogales...*, p. 92.

256 Sobre esa cuestión versaba nuestra comunicación: "Bergamín, interlocutor con el pasado", para el II Congreso Internacional del exilio literario español de 1939 (Bellatera en 1999).

257 *Melusina y el espejo,* vv. 481-510.

258 Como a lo largo del diálogo entre Jasón y la protagonista de *Medea, la encantadora,* pp. 298-300*;* o en la primera escena de *La cama, tumba del sueño,* pp. 430-438.

259 "Ahora estoy haciendo una obra divertida, la adaptación escénica de la estupenda GATOMAQUIA, de Lope. En tres actos, titulándola: EL AMOR ANDUVO A GATAS. ¿Qué

En último lugar, tenemos que mencionar la aparición sobre los escenarios bergaminianos de personajes alegóricos, mitológicos y simbólicos como otro elemento más heredado del teatro del Siglo de Oro español. Entre los primeros, recordamos esas máscaras del Tiempo, la Locura, el Amor y la Muerte que aparecen explícitamente indicadas en *Melusina*[260]; pero también adquieren cierto valor alegórico las máscaras de los Tres Monjes o las Tres Mantellatas / Muchachas en *Tanto* como compañeras de los sentimientos y preocupaciones de los dos personajes principales - Santa Catalina y Tuldo - en los tres primeros actos[261]. Por su parte, adquieren ese carácter alegórico las Tres Muchachas y las Tres Viejas en *La niña guerrillera,* como imágenes no sólo de la vida y la muerte, sino de lo presentido y soñado. E incluso se reúnen sobre el escenario el presente y el futuro de sus protagonistas en *La cama, tumba del sueño* a través de esas dos Máscaras que los espejan y que, a la vez, parecen simbolizar la muerte cierta que les aguarda[262]. En segundo lugar, ya hemos podido comprobar la utilización de personajes de la mitología greco-latina en el teatro en el exilio de Bergamín, pero no supondrá ésta la única fuente inspiradora para nuestro dramaturgo. Así, las leyendas medievales sobre la doncella guerrera o Melusina se entrecruzan con esas historias de sirenas y de luchadoras que, como en los cuentos infantiles, se van sucediendo unas a otras en una primavera sin fin[263]. Por su parte, aunque sean figuras históricas, se remarcará el lado más legendario de esa santa analfabeta que se carteó, no obstante, con los más destacados personajes de su época[264]; o se atribuirá un origen divino, provocado por la blasfemia de doña Beatriz, a ese desastre natural que acabó por arrasar la Antigua Ciudad de Guatemala, por encima de cualquier otra faceta más histórica o relacionada con la actitud conquistadora de Pedro de Alvarado[265]. También podemos vincular a cuentos o relatos folklóricos esos diablos empeñados en conquistar almas humanas, que se disfrazan de monjes y que acaban sometidos a las burlas feroces de unos Arlequines, cuya procedencia popular también resulta del todo evidente[266].

2. 3. Recursos de otras tradiciones literarias.

Para terminar este apartado sobre los principales recursos que utiliza Bergamín en su teatro, debemos mencionar aquellos aspectos que toma de una tradición literaria distinta a la clásica griega o española. Estaríamos, de esta forma, ante momentos tan dispares como el

---

te parece que la mandase anónima a Madrid? Sería gracioso estrenarla allá. En muchas otras cosas sueño, cuando me dejan mis jaquecas, angustias y preocupaciones, que no son pocas" (De una carta dirigida a Justino de Azcárate, fechada el 21 de noviembre de 1953; recogida en Gonzalo PENALVA, Tras las huellas de un fantasma..., p. 177).

260 *Melusina y el espejo,* nota 8.

261 *Tanto tienes,* pp. 4-38.

262 *La cama, tumba del sueño,* p. 439 y ss.

263 Véanse a este respecto los apartados "Repeticiones y *juegos de niños*" y "Fuentes o antecedentes literarios" de la introducción a *Melusina y el espejo.*

264 Como destacamos en el apartado "La vertiente popular dentro de *Tanto tienes*" del estudio introductorio a dicha pieza.

265 *cf.* el apartado "Historia y poesía: vida y leyenda de doña Beatriz de la Cueva" de la introducción a *¿A dónde iré?*.

266 Véase la nota 21 a *Melusina y el espejo.*

Romanticismo, la "commedia dell'arte" italiana, el universo de los cuentos infantiles, o la descomposición teatral al más puro estilo de Pirandello o de Valle-Inclán. Creemos que cada una de estas cuatro tradiciones irrumpe en parte o en la totalidad de la producción dramática de nuestro escritor y que, con toda seguridad, algunos elementos ya han surgido al hablar de las influencias del teatro greco-latino y del Siglo de Oro español. Pero nos parece que no está de más profundizar ahora en ellos.

En primer lugar, tenemos que traer a colación la simultaneidad de elementos de géneros diferentes dentro de una misma pieza teatral, pues Bergamín mezcla rasgos de corrientes literarias diversas, fiel a su premisa de que "cuando hablamos de teatro y de teatralidad, hablando de tragedia o comedia o auto sacramental o farsa, etc... estamos hablando en serio: estamos hablando de poesía. De formas literarias teatrales de la poesía. Y no de otra cosa"[267]. Así que dentro de su producción dramática cualquier género o tradición tendrá cabida, siempre que aporte ese matiz de poesía e irrealidad manifiesta que nuestro dramaturgo buscaba.

Entre los elementos del Romanticismo que podemos encontrar en su teatro del exilio, tenemos que citar aquellas escenas, personajes o motivos que irrumpen en *Melusina y el espejo*, de forma manifiesta[268], pero también en esa preferencia por figuras que parecen dirigirse o volver del infierno. Tal es el caso de *Antígona*, símbolo de resistencia ante el poder establecido; de Teodora en *La hija de Dios*, o bien, de esa doña Beatriz, protagonista de *¿A dónde iré que no tiemble?*, quien acabará sumida no sólo en las aguas y las llamas, sino en su propio remordimiento e inquietud religiosos. La decisión de situar a sus personajes en el límite de cualquier "explosión" – trágica o no – va estrechamente unido a su afán por incluir elementos de la vida cotidiana como contraste. Ejemplos de ese proceder aparecen en *La niña guerrillera*, donde son numerosas las escenas que sirven para describir la existencia que lleva no sólo la familia de la protagonista, sino los guerrilleros o los habitantes de esa población enclavada en el Pirineo aragonés[269]. También en esos cuadros hallamos retratados personajes al más puro estilo costumbrista, como Sebastián, el enterrador, o el cura del pueblo. Pero, además, Bergamín refleja la vida de las monjas de clausura que acogen a Melusina o el desarrollo de diferentes prácticas carnavalescas en *Tanto tienes cuanto esperas*[270].

Ese gusto por lo cotidiano va acompañado, además, de otros elementos de tradición oral en el teatro bergaminiano durante el exilio. Entre ellos cabe citar la utilización de metros considerados como populares - seguidillas, "soleares" o el propio romance -, en obras tan diferentes como *La niña guerrillera, Medea, la encantadora, Melusina y el espejo, ¿A dónde iré que no tiemble?* y *Los tejados de Madrid.* Con la peculiaridad añadida de que algunas de las coplas que incluye nuestro autor fueron recopiladas por "románticos" o folkloristas del XIX como Augusto Ferrán o Antonio Machado y Álvarez. Así, el primero

---

267 José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea"..., p. 6.

268 Ver el apartado "Otras fuentes o alusiones literarias que aparecen en *Melusina*" del estudio introductorio a *Melusina y el espejo.*

269 *cf.* cuadros I, II, IV, V y VII de *La niña guerrillera.*

270 Véase, a este respecto la escena I del tercer acto de *Melusina y el espejo*, así como el capítulo "La vertiente popular dentro de *Tanto tienes*" de la introducción a dicha obra.

incluyó como prolegómeno a su libro de poemas *La soledad* una serie de "Cantares del pueblo", "de los muchos que tengo recogidos, para estar seguro al menos que hay algo bueno en este libro"[271], y que Bergamín recupera en *Medea, la encantadora*[272]. Por su parte, aparece en *La niña guerrillera* una de las coplas que el padre de los Machado incorporó en su antología, y cuatro cantares más en *Medea, la encantadora*[273]. Relacionado con esa rehabilitación de los géneros y del lenguaje del pueblo como rasgo común entre el Romanticismo y nuestro dramaturgo, podemos citar también el afán por reflejar el habla popular que se delata en algunas de las piezas de este último. Así, nos encontramos con esa declaración de principios al inicio de *La hija de Dios* de recrear "el admirable lenguaje castellano en que está hablada esta libre versión con la que a principios del diez y seis nos españolizó o castellanizó el maestro Oliva el texto griego"[274] como ejemplo del que todavía se puede encontrar en pueblos de Castilla. Por su parte, en *La niña guerrillera* se dará cita no sólo a ese habla popular, sino a rasgos dialectales propios de Aragón, la zona en que transcurre la acción de la misma[275]. También transcribe Bergamín vocablos y dejes andaluces en *Medea, la encantadora,* en esas coplas que van sonando de fondo a lo largo de la obra y que o bien proceden de la tradición popular, o bien están escritas a su imagen y semejanza, tal y como de nuevo el propio autor reconoce:

> Unos meses más tarde, escribía, mejor diría paría, daba a luz, apenas en unas cuantas horas de angustiosa, dolorosa agonía, esta, explosivamente trágica, *Medea la encantadora*; escrita en un lenguaje, que, como me saltaba, como la sangre, con ímpetu mortal parecido al brote sangrante de la arteria rota por la herida del asta del toro (que así vi matar, y luego vi morir, a mi amigo inolvidable Ignacio Sánchez Mejías), creo que me salió hablada en andaluz. Con gran sorpresa mía, que empezara a creer que hasta el acento de mi más íntima y lejana patria se me había perdido en el destierro[276].

Y ese recuerdo de las expresiones populares desde el exilio también se refleja en *Los tejados de Madrid*[277] y *Melusina y el espejo*[278], donde aparecen en diversos momentos juegos de palabras, refranes, frases hechas o neologismos, aprovechando el rico caudal léxico español no por más lejano olvidado. De tal forma que se puede decir, respecto a todo al lenguaje utilizado en su producción dramática, que "Bergamín soñaba con artesanos de la palabra en la sencillez de un escenario de fábula, de cuento fantástico, de narración abstracta y

---

271 Augusto FERRÁN, "Prólogo del autor" a *La soledad,* en *Obras completas,* edición, introducción y notas de José Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 19.

272 *Medea, la encantadora,* vv. 70-73.

273 *cf.* Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, *Cantes flamencos,* Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 745), 1985; así como *La niña guerrillera,* vv. 28-31; y *Medea, la encantadora,* vv. 87-90, 113-115, 139-141 y 142-144.

274 *La hija de Dios,* p. 64.

275 *La niña guerrillera,* cuadros IV y V, pp. 119-133.

276 "Carta a Guido Castillo: Cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de *Medea*"..., p. 8.

277 *Los tejados de Madrid,* vv. 1-15, 195-241, 324-380, 569-584, 606-617, 714-756, 829-895, 918-934, 1252-1283, 1494-1497 y 1802-1821.

278 *Melusina y el espejo,* vv. 25-190, 222-245, 339-388, 465-476, 481-599, 691-694, 859-882, 1006-1031, 1116-1130, y 1217-1254, por ejemplo.

de espectadores inteligentes y deseosos de saborear el buen gusto de la palabra bien dicha. Hoy puede que todo sea más rápido, más inmediato, más ajeno a la sensibilidad de los auténticos artesanos, pero eso no es una traba para seguir considerando los intentos de literatura dramática de Bergamín como uno de los soplos de aire fresco más vitales de la historia del teatro español del siglo XX"[279].

Por otro lado, constituye también un rasgo del teatro romántico la mezcla de verso y prosa dentro de una misma pieza, tal y como podemos encontrar en *La niña guerrillera, Melusina y el espejo, Medea, la encantadora, La sangre de Antígona* y, con algunos matices, en *Tanto tienes cuanto esperas* o en *La cama, tumba del sueño*, puesto que en estas dos últimas los fragmentos poéticos que se reproducen - en verso o en prosa - pertenecen a otros autores. De forma parecida, la práctica de titular algunas de las jornadas, tal y como aparece en los tres actos de *La niña guerrillera*, tiene su origen en piezas del Romanticismo español como *El trovador* de García Gutiérrez[280]. Por último, otro aspecto relacionado con este tipo de dramas se perfila en la introducción de leyendas - más o menos históricas -, en sintonía, además, con la recuperación de cuentos y relatos transmitidos por tradición oral. En ese sentido, cabe citar no sólo el aire legendario que rodea a las protagonistas de *Tanto tienes, La niña guerrillera* y de *¿A dónde iré que no tiemble?* – e incluso, a la elección de personajes míticos en *La hija de Dios, Medea, la encantadora* y *La sangre de Antígona -;* sino los cuentos o romances que se integran en diversas de sus piezas dramáticas de este periodo, como puede ser en *La niña guerrillera* y *Melusina y el espejo*[281].

En segundo lugar, la influencia de la "commedia dell'arte" italiana no es exclusiva a su producción teatral en el exilio. Ya Arlequín y las máscaras carnavalescas habían aparecido como protagonistas de sus dos piezas teatrales, escritas en la década de los años veinte, *Tres escenas en ángulo recto* (1924) y *Enemigo que huye* (1927)[282]. Esta carnavalización de su dramaturgia inicial ha sido considerada como un elemento de la originalidad de nuestro dramaturgo pero no por ello de incremento en la dificultad de sus escritos:

> El primer teatro de Bergamín nos propone el juego, la búsqueda de soluciones más allá de metodologías archisabidas, la conexión con la música y las artes plásticas, la indagación de un modo de decir los textos por parte de los actores diferente al del teatro convencional, una travesía escénica libre de trabas y miedos a la equivocación, en suma, un teatro que no pretenda echar un pulso al éxito sino que recorra una geografía más emparentada con el placer que con el reconocimiento masivo del mercado.

---

279 Guillermo HERAS, "Divagaciones sobre el primer teatro de José Bergamín", *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997), p. 80.

280 Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ, *El trovador*, edición de Carlos Ruiz Silva, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 221), 1985.

281 Véase a este respecto el capítulo "Estructura de *La niña guerrillera*" del estudio introductorio a dicha obra; y el subapartado "Fuentes orales sobre el "hada Melusina" de la introducción a *Melusina y el espejo*.

282 José BERGAMÍN, *La risa en los huesos*, Madrid, Nostromo, 1973.

> Bergamín, siempre entre sombras y fantasmas, nos dejó un teatro difícil pero no imposible. Incluso su teatro posterior a la guerra civil entroncaría mucho más directamente con la tradición de nuestro teatro del Siglo de Oro que con las vanguardias de años anteriores, y sin embargo ese teatro tampoco se representó[283].

Indudablemente, la influencia de ese teatro inicial aparece en su producción dramática en el destierro. No sólo porque Arlequín y Polichinela constituyan dos de los personajes simbólicos en *Melusina y el espejo*, sino porque el enmascaramiento y los disfraces carnavalescos también aparecen en otras obras de este periodo: *Tanto tienes, La cama, tumba del sueño* o incluso *Los tejados de Madrid*, donde todos los personajes, en última instancia, aparecen transformados en gatos. Pero la influencia de la "commedia dell'arte" en Bergamín va más allá de la mera aparición de máscaras o de arquetipos de este género teatral en sus obras. Creemos que en todas las piezas estudiadas nuestro dramaturgo quiere romper con cualquier forma de convencionalismo o de realismo mal entendido. Así, el mejor ejemplo de que, en su opinión, teatro e irrealidad constituyen una misma cosa, lo encontramos en esa profusión de máscaras, actores desenmascarados y mitos reelaborados que nos ofrece su teatro.

Por otro lado, para Bergamín, este tipo de representaciones de la "commedia" italiana guardan mucho elementos en común con ese estilo de teatro que él quería, en cierta forma, emular: "Acordémonos un poco de la tragedia griega, y otro poco de la ópera moderna, y algo de las representaciones italianas al aire libre, y mucho de las conclusiones de las escuelas: añadamos a todo esto la fe ardentísima de grandes y pequeños, y solo así comprenderemos la grandeza de aquel espectáculo"[284]. E, indudablemente, esa búsqueda de lo irreal, del juego y de lo no convencional justifica también la tercera gran corriente de influencia en su producción exílica: el mundo de la infancia.

Ese "juego de niños" aparente que resulta su teatro va unido con una serie de recursos o elementos que van apareciendo en muchas de sus obras dramática del exilio. Bergamín recurre sin reparos a las adivinanzas en *La niña guerrillera* o en *Melusina y el espejo*[285]*;* a los cuentos y leyendas heredados de la tradición oral o recogidos en el XIX en las citadas obras, así como en el motivo central y legendario que inspiró *¿A dónde iré?,* o en esa alusión a personajes de otras épocas que encontramos en *La hija de Dios*[286]. También resultan personajes de cuento las Tres Jóvenes y las Tres Viejas que aparecen en *La niña guerrillera*, tal y como las relaciona el propio Bergamín con las hadas y las parcas[287]; o bien, la inclusión de otras "melusinas" en su *Melusina y el espejo*; sin olvidar el aire misterioso y etéreo que se

---

283 Guillermo HERAS, "Divagaciones sobre el primer teatro de José Bergamín"..., p. 80.
284 Palabras de Menéndez y Pelayo sobre las condiciones materiales de la representación de un auto sacramental y que Bergamín reproduce en su "Nota preliminar" a *Los encantos de la culpa (auto sacramental),*en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro,* estudio preliminar de José Bergamín, Barcelona, Océano, 1999, p. 336.
285 *La niña guerrillera,* nota 60 y *Melusina y el espejo,* notas 90-92, por ejemplo.
286 "Parece Teodora aquella infeliz reina de Troya que llamaron Hécuba triste, pues perdía sus hijos tan lastimosamente" (*La hija de Dios,* nota 30).
287 *La niña guerrillera,* notas 94 y 95.

desprende de figuras como las Tres Mantellatas o las Tres Máscaras en *Tanto tienes* o de ÉL y ELLA ENMASCARADOS en *La cama, tumba del sueño.* Misterio que comparten con las siluetas de los Cantaores en *Medea, la encantadora;* los fantasmas de *La sangre de Antígona* y de *La cama;* o de esos "niños" - reales o no – que encontramos en *La niña guerrillera* o en *La sangre de Antígona.* Por otro lado, el juego o los juegos como elemento de ese universo infantil queda recuperado en diversas obras: en las prácticas carnavalescas de *Tanto tienes* o *Melusina;* en los chascarrillos de *La niña guerrillera* o en los diálogos sin sentido de *Melusina y el espejo.* E incluso las canciones y la música que aparecen en todas sus obras van asociados a ese acto de recuerdo y juego que definió Bergamín de la siguiente forma:

- Siempre empieza y nunca acaba
de echarte la misma cuenta.
- Es el cuento de la niña.
- Y la cuenta de la vieja.
- El tiempo va entre tus dedos
cayendo como la arena.
- Lo cuentas cuando lo cantas:
hoy es ya si ayer ya era,
y mañana será siempre.
- Lo cantas cuando lo cuentas[288].

Seguramente, sin la experiencia del exilio no se habría hecho tan perentoria la necesidad de aunar tradición y futuro, vejez con niñez, en ese círculo completo que conlleva volver a empezar con el caudal literario que cada generación va aportando. Por otro lado, ese regreso a la infancia como paraíso perdido entronca con esa visión positiva de la incultura o el analfabetismo que ha manifestado en muchos de sus escritos Bergamín y que hemos comentado con anterioridad, así como en la idealización de ese momento de inocencia e ilusión ante todo.

Por último, nos encontramos con otra influencia importante en su producción dramática en el exilio y que, sin duda, tiene mucho que ver con esa búsqueda de lo irreal y lo no convencional en su teatro. Nos referimos a todos esos elementos que inciden en la descomposición teatral al más puro estilo de Pirandello, de Bontempelli o de Valle-Inclán, aunque ya encontremos elementos de esa complicidad con el público en los apartes de la comedia del Siglo de Oro e incluso en los prólogos e intervenciones finales de la comedia de Plauto o de Terencio. Esa necesidad por parte de nuestro dramaturgo exiliado de hacer patente "el engaño a los ojos", por un lado, y de inmiscuir al espectador en la trama que se desarrolla en el escenario, por otro, se manifiesta de manera patente en el segundo epílogo de *Tanto tienes cuanto esperas,* así como en la incorporación de dos espectadores como pareja protagonista de *La cama, tumba del sueño.* Estos dos ejemplos reflejan la importancia capital que para Bergamín tiene el público como participante activo dentro de su teatro. No olvidemos que en el citado epílogo resume las diversas posturas del espectador ante la obra representada sobre el escenario[289] y donde se destacan aquellas actitudes que no se han quedado indiferentes ante el espectáculo, aunque no lo hayan entendido con detenimiento. Por su parte, en *La cama, tumba del sueño,* se coloca al público como protagonista indiscutible de la obra,

288 *op. cit.*, vv. 503-512.
289 *Tanto tienes cuanto esperas,* pp. 55-58.

al más puro estilo pirandelliano[290]. Ya sabemos que, en uno y otro caso, estamos ante una aceptación del convencionalismo y de la ficción teatral, pues tan actores son la citada pareja o los supuestos espectadores que desfilan tras ver el misterio, como los personajes que han interpretado las otras partes de la pieza e incluso los mismos actores, desenmascarados de sus papeles, que aparecen al final de la misma. Pero esa intención reiterada por desvelarnos todo lo que de "teatral" tiene el teatro se manifiesta, a su vez, en muchas de sus obras de este periodo, donde se nos descomponen o revelan la tramoya y la máscara.

Ya encontramos elementos de descomposición y metateatrales en su primera obra en el exilio, *Tanto tienes cuanto esperas.* Y no sólo en la escena citada, sino en otros momentos, tal y como podremos comprobar en el estudio introductorio a dicha pieza[291]. En realidad, podemos encontrar indicios de esta ruptura con la supuesta realidad escénica en todas sus producciones dramáticas, con la excepción de *La hija de Dios* y *¿A dónde iré que no tiemble?*. No resulta intranscendental el hecho de que sean éstas dos obras las que menos precisiones sobre su puesta en escena presente, ya que será en las acotaciones donde exponga Bergamín el carácter intencionadamente ficticio de su teatro.

De esta manera, en *La niña guerrillera* juega con dos planos de descripción del ambiente en que se sitúa la obra. El primero es descrito con todo lujo de detalles y con un cierto aire costumbrista que nos situaría ante una realidad gris y triste, la de la España de posguerra, como podemos ver en los dos ejemplos siguientes:

> *Sillas y bancos viejos. Todo muy sucio y con señales evidentes de destrozos violentos. Sobre la pared un gran retrato de Franco cruzado de brazos: muy visible desde todos lados para el espectador. Es mediodía. Sobre la mesa del tribunal hay vasos con vino y café lechoso. Mucho humo de tabaco*[292].

> *El tabernero, al que llaman Don Pepín, es hombre grueso y todavía fornido, de agrisado cabello escaso. Trajina con sus trastos ayudado por la Berlanga, mujercilla insignificante que tan sólo se hace notar cuando grita, más que habla, con una vocecilla aguda, penetrante, chillona. Fuera, una noche clara, en que la nieve cristaliza sus hielos, intensa, transparente y dura. Dentro, atmósfera turbia de humo, mal oliente, fría. Todos los personajes arropados en lo que pueden. En un rincón hay un muchacho tratando de sacarle sonidos coherentes a un acordeón. A un lado, salen otros sonidos, chillones y cascados, de un gran aparato radiofónico*[293].

La descripción no sólo aporta elementos visuales, sino de olores – a suciedad, a humo, a ambiente cargado y denso, en general - ; y auditivos, como las voces chillonas o los

---

290 *cf.* nota 5 a *La cama, tumba del sueño.*
291 Véase el apartado "Elementos comunes con el auto sacramental" del estudio introductorio a *Tanto tienes.*
292 *La niña guerrillera,* p. 113.
293 *op. cit.,* p. 126.

sonidos del acordeón. Esa precisión "realista" provoca un contraste aún mayor con el segundo plano evocado por el autor, mucho más impreciso, misterioso y convencional y que correspondería al universo evocado por los personajes de las tres muchachas y de las tres viejas:

> *Entran entonces las tres muchachas nevadas, más irreales que nunca, como figuración de hadas en los cuentos. Las viejas, entre tanto, quedan alrededor de la Niña dormida, viéndoseles entre las manos, ahora, la rueca, el huso y las tijeras, con los que laboran, evocando la representación habitual de las Parcas*[294].

Pero en otras obras no recurre nuestro dramaturgo al contraste entre dos supuestas realidades o irrealidades, sino que se delata en las acotaciones la apariencia que entraña el espectáculo teatral: "*Tiene los ojos cerrados como si durmiese*", "*tiene a cada lado un cirio encendido y al DIABLO, de monja, y a ARLEQUÍN, de fraile, inmóviles, haciendo como si rezaran; MINUTISA sale de escena, figurando que cierra la puerta al salir)*"[295]; "*Todos los personajes, sobre la malla o pieles que figuren cuerpos de gatos, adornados de largas colas, siguiendo en su color y pelaje las indicaciones del texto, llevarán, según esas mismas indicaciones, trajes caprichosamente compuestos de retazos coloreados, como damas y caballeros de la época: en vez de espadas, cucharas de palo o hierro y cucharones, etc..., conforme a su descripción en LA GATOMAQUIA*"[296]; "*Aparentan tener veinte años*"[297].

A través de la constatación de que todo es "figurado" o "como si" en realidad pasase, Bergamín se cerciora de que el espectador acepta ese "engaño a los ojos" manifiesto que es el teatro. La presencia de máscaras, disfraces, hábitos y personajes tapados incidían también en esa idea de que nada es como parece. Un segundo medio para distanciar al espectador y manifestarle esa irrealidad consiste en confesar la tramoya escénica y expresar esa convención teatral en las acotaciones. De nuevo, volvemos a encontrar ejemplos de ello en *Tanto tienes*[298], y en otras piezas donde se nos revela de forma manifiesta el truco empleado en la representación: "*DISTINGUIÉNDOSE EN ELLA EL CUERPO COLGADO DE ANTÍGONA (MÁS LEJOS O CERCA, SEGÚN SEA EL DE LA PROPIA ACTRIZ O UN MUÑECO*"[299]; o se nos indica el acuerdo tácito que como espectadores hemos aceptado al interpretar unos determinados signos externos de una manera concreta y unívoca: "*(Visten*

---

294 *op. cit.*, p. 136. Aunque también la protagonista entra también, en algún momento, en esa dimensión más irreal: "*(En ese momento aparece en el dintel de la puerta, que había quedado, como antes, de par en par, abierta, el caballo del guerrillero, y permanece, quieto allí, hasta el final del cuadro: tras él, todo el campo se hace luminoso de nieve y cielo en la honda oscuridad nocturna, como si espejase una luz misteriosa.)*" (*op. cit.*, p. 106).

295 *Melusina y el espejo*, p. 221 y 226, respectivamente. El subrayado en estos fragmentos y en los de las dos acotaciones siguientes es nuestro.

296 *Los tejados*, p. 327.

297 *La cama, tumba del sueño*, p. 429.

298 Véase el apartado "Elementos comunes con el auto sacramental" en el estudio introductorio a *Tanto tienes*.

299 *La sangre de Antígona*, p. 424.

trajes románticos convencionales de bailarina y bailarín)"[300]; o "(*Llegan hasta el lecho, lentamente, destapando a Conrado que aprece muy pálido y con una mancha roja en el pecho, muy exageradamente visible y otra igual en la sien, como la estampa del suicida*)"[301]. De esta forma, nuestro dramaturgo se cerciora de que entramos todos en el juego teatral y que aceptamos, como punto de partida, esa máxima expresada con acierto en las "Acotaciones a *Medea la encantadora*": "El teatro no realiza nada: lo irrealiza todo"[302].

Sin duda, el hecho de que todo este tipo de rupturas o aceptaciones del convencionalismo teatral aparezcan en las acotaciones puede provocar que pasen desapercibidas en su puesta en escena o que se prescinda de ellas en aras de una mayor simplificación o claridad. Pero lo que resulta indudable es la preocupación bergaminiana por distanciar y a la vez introducir al público en la ficción teatral, tal y como hemos visto que quedaba expresado en la primera y última de sus obras escritas en el exilio: *Tanto tienes* y *La cama, tumba del sueño,* donde incluso sitúa al espectador como protagonista dentro de las dos piezas.

3. Conclusiones.

Después de todo lo estudiado sobre la preceptiva dramática, por un lado, y los temas y recursos que aparecen en el teatro que efectivamente escribió José Bergamín, por el otro, creemos oportuno incluir una breve recapitulación final respecto a su producción escénica durante el exilio. Para una mayor claridad de exposición nos limitaremos a aquellos aspectos que creemos más relevantes y que sirven para remarcar las pocas divergencias que existen entre la teoría y la práctica en su producción teatral de este periodo.

En primer lugar, destaca como rasgo fundamental en su teatro en el exilio, el recurso a fuentes literarias – orales o escritas – de muy diversas épocas y géneros. Haciendo una pequeña recensión – en orden cronológico - encontramos materiales de la literatura clásica en *La hija de Dios, Medea, la encantadora, La sangre de Antígona* y *Melusina y el espejo,* donde, sobre todo, se recurre a las tragedias de Sófocles, Eurípides y Séneca, pero también a las *Metamorfosis* de Ovidio y a otros mitos de la cultura grecolatina. La Edad Media irrumpe con libros tan diferentes como el *Epistolario* de Santa Catalina de Siena, la leyenda de *Melusina* de Jean d'Arras, el romance de la doncella guerrera o la visión de la mujer redentora que proporciona Dante – sin olvidarnos de las alusiones a Petrarca o Boccaccio – en piezas tan diferentes como *Tanto tienes, La niña guerrillera, Melusina y el espejo* o *Los tejados de Madrid.* Del Siglo de Oro, recoge Bergamín motivos de inspiración como la traducción de *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva para *La hija de Dios,* la historia de Beatriz de la Cueva en *¿A dónde iré?,* las teorías de Paracelso o las luchas gatunas ya explicadas en *La Gatomaquia* de Lope de Vega para su versión de *Los tejados.* Pero por las páginas de estas tres piezas y de otras – como *Tanto tienes, La niña guerrillera, Melusina y el espejo* o *La cama, tumba del sueño* – nos llegan sonetos, versos o liras que evocan tanto la dramaturgia de Lope, Calderón o Tirso, como personajes o motivos recogidos por Fernando de Rojas, Quevedo y Cervantes; o bien, poemas de San Juan de la Cruz o de Gil Vicente.

---

300 *La cama,* p. 438.
301 *Melusina y el espejo,* acto I, escena V, p. 199.
302 *Medea, la encantadora,* p. 316.

Todo ese caudal renacentista y barroco se entremezcla también con elementos del romanticismo alemán, tomados de autores como Goethe, Heine, Richter o Archin von Arnim y del drama romántico español – Zorrilla, García Gutiérrez, Martínez de la Rosa -. Pero también existen referencias a otros autores u obras como Baudelaire, Augusto Ferrán, Bécquer o la *Ondina* del Barón de la Motte Fouqué, en piezas como *La niña guerrillera*, *Melusina y el espejo, ¿A dónde iré?* y *La cama, tumba del sueño.* Y, por último, también encontramos en *Tanto tienes, Melusina y el espejo, Medea, la encantadora, La sangre de Antígona* y *La cama* influencias de autores contemporáneos como Pirandello, Valle-Inclán o Unamuno. Sin olvidarnos del gusto por diálogos llenos de juegos de palabras y paradojas que recuerdan al primer teatro de nuestro dramaturgo, de marcada influencia vanguardista.

Indudablemente, esa preferencia por recurrir a escritores y obras anteriores posee una justificación precisa en la que, como en otros aspectos del "misterio literario" de Bergamín, subyace una razón religiosa:

> El sentido más amplio de esta acusada disposición a retomar textos de otros, a fundar la creación propia en las obras de quienes le precedieron, es el humilde reconocimiento del carácter colectivo de la creación poética, una realidad que pone en contacto al hombre-poeta con otros hombres, comunica el sentimiento del límite (individual y más en general humano), y, a través de la poesía, eleva a Dios. Pero esta visión *católica* de la poesía, que recuerda el *Purgatorio* y los frecuentes encuentros con otros poetas que Dante tiene en la parte penitencial de su viaje, en Bergamín va pareja con otra postura contraria, pero no menos suya: el espíritu de contradicción, la afirmación de su ser mediante el contraste sistemático con quienes le rodean. No es raro, por lo tanto, que los textos ajenos sufran un cambio substancial: el poeta no oculta su fuente, e incluso la sigue a menudo muy de cerca, llegando a construir según el modelo todo su texto; pero del proceso resulta un poema muy distinto al original, cuando no opuesto a él. Sin perder de vista las diferencias de intención, la estrategia que adopta Bergamín se parece, en cierta medida, a la parodia (aunque la risa, lo cómico, sólo en ocasiones llega a ser un componente de la operación) y al *contrafactum* de las retóricas medievales (procedimiento que supone una adhesión al texto de partida). Lo que se nota con claridad es la exigencia profundamente bergaminiana de afirmar contra todos y contra todo su irreductible individualidad, y especialmente el carácter conflictivo de la vida humana[303].

En segundo lugar, y muy vinculado con las fuentes tratadas con anterioridad, estaría el hecho de que Bergamín realiza un verdadero "magisterio" de la historia literaria, pues toca todos los géneros y grandes momentos del teatro universal: desde tragedias, a misterios teatrales, pasando por autos sacramentales, "figuraciones", drama histórico o vanguardista. Son sintomáticos, en ese sentido, los subtítulos que aporta a sus piezas, para indicar el género en el que se inscriben y donde encontramos desde "misterios" como el de *Tanto tienes o La sangre de Antígona,* al "romance" de *La niña guerrillera;* la "explosión

303 Giuseppe MAZZOUCCHI, "La *Oda Horaciana* de *Hora última*", AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, pp. 99-100.

trágica" de *Medea, la encantadora,* o la "tragedia" de *La hija de Dios;* la "figuración bergamasca" de *Melusina y el espejo* o la "figuración gatomáquica lupiana maullante" de *Los tejados de Madrid;* o el "drama" de *¿A dónde iré que no tiemble?*. Sólo su última pieza en el exilio, *La cama, tumba del sueño o El dormitorio* se escapa de cualquier clasificación – paródica o no – respecto a su vinculación con un género dramático determinado.

En nuestra opinión estas diferentes "etiquetas" que coloca Bergamín a sus obras tienen mucho que ver con su intento por dignificar el teatro a partir de esos dos grandes momentos teatrales en la historia de la literatura universal: la tragedia griega y el auto sacramental. De esta forma, comprobamos que, una vez más, nuestro autor exiliado se mantiene fiel a ese ideal de dramaturgia que intente el "éxito popular", aunque se traten en él cuestiones y temas profundos. La dificultad formal o temática no tenía que servir para no ofrecer un texto de calidad, difícil conceptual o formalmente hablando, pero que atrajera a todo tipo de público, tal y como había sucedido con el teatro trágico griego y el barroco español.

Todo ello sin olvidar los aspectos más bergaminianos que podemos encontrar en sus nueve obras dramáticas del exilio. En ese sentido, cabe destacar la relación con otros géneros literarios que cultivó nuestro escritor, tal y como podemos apreciar en algunas de las notas con que hemos acompañado la edición de sus obras, así como en el uso de distintos metros o versos, y la aparición de diferente aforismos en su teatro. También cabría citar en este apartado los guiños conceptuales que encontramos en sus obras con ensayos y poemas que escribió antes, durante o después de este periodo. La integridad ideológica y moral de la que hizo gala a lo largo de su existencia Bergamín se refleja también en la coherencia de pensamiento y la unidad de conceptos que encontramos en sus escritos. En muchos de ellos se vuelve, una y otra vez, sobre los mismos aspectos, para que no los olvidemos de puro sabidos, de tal manera que podríamos realizar un amplio listado de tópicos o motivos reincidentes en la producción literaria de nuestro autor. Entre ellos podríamos citar la aparición de elementos como el sueño, la máscara, el esqueleto, el fantasma, las sombras; pero también la duplicidad – o multiplicidad de realidades -, la preocupación por el tiempo, el amor, la muerte y la existencia de Dios para el hombre. Pero como siempre, en todas sus piezas intentará sorprendernos de tal forma que podemos hallar en obras aparentemente más lúdicas o superficiales los temas más profundos, mientras que no se olvidará de incluir en su teatro más serio algún toque de ligereza o de humor.

Un tercer aspecto importante al hablar de su dramaturgia – y coincidiría, por lo demás, con los otros géneros tratados por nuestro escritor exiliado-, lo constituye el uso cuidadoso del lenguaje, la importancia que, en ese sentido, otorga Bergamín al caudal léxico, popular, de refranes o frases hechas y al que ya hemos aludido antes. Y es que él mismo, en uno de sus poemas, nos ofrece la clave de lectura de sus versos, y que podemos hacer extensible al resto de su producción literaria:

Como quien oye llover
te pido que oigas mis versos:
con atención tan profunda
como se escucha el silencio.

Como se escucha a los árboles

cuando los menea el viento,
y caer, como hojas secas,
las horas muertas del tiempo.

Como el crepitar sonoro
de las llamas en el fuego,
y en los cielos el callado
arder de los astros muertos[304].

No resulta extraño que el propio poeta nos advierta contra la mera lectura superficial de sus poemas, pues si de algo se le ha acusado a Bergamín es de su excesiva inclinación por la paradoja y los juegos de palabras. Sin embargo, ya en muchos de sus ensayos había manifestado su defensa de una literatura que vaya más allá de las palabras, aportando al hombre un punto de reflexión y materia de pensamiento: "El santo oficio de escribir que es santo oficio de inquirir en las palabras y con ellas el lenguaje que expresa porque exprime las conciencias humanas. Es un entrañable presagio o mensaje divino el que las palabras de esta manera nos ofrecen. Por eso hay que aprender a leerlas descifrándolas, desentrañándolas de la sangre lastimosa en que late aún su misterioso estremecimiento. Aprender a leernos a nosotros mismos en ellas"[305].

Dos notas predominantes alientan esta tarea u oficio tal y como lo concibe Bergamín. Por un lado, recordarnos lo "olvidado de puro sabido"[306] – como le gustaba matizar a él -, pues, a fuerza de usarlas o fosilizarlas, las palabras van perdiendo parte de su fuerza originaria. De ahí que sean numerosos los poemas donde exprima el doble sentido, literal y fosilizado, que un vocablo o una frase posee:

Murió de pena, aunque digan
que no se muere de pena:
la mayor pena es morirse
sea de la muerte que sea.

Yo me moriré de pena
de tenerme que morir,
me muera como me muera[307].

El sentido del humor también resulta fundamental como clave interpretativa de sus poemas y de su dramaturgia, pues subyace en muchos de esos dobles sentidos que él otorga a las palabras, para que nos suenen como "nuevas":

¿Qué culpa tiene el mosquito

---

304 *Poesía, III,* p. 83.
305 "Miguel de Unamuno y el santo oficio del escritor", en José BERGAMÍN, *Prólogos epilogales...,* p. 92.
306 Frase que acuña en su artículo "El revés del mundo", en José BERGAMÍN, *Disparadero español III: El alma en un hilo...,* pp. 214-215.
307 *Poesía, VI,* p. 22.

de que lo hayan hecho a él
tan requechiquititito?

No es culpa del elefante
tener un rabo detrás
y una gran trompa delante.

Pues ni tú ni yo tenemos
la culpa de que nos vean
los que no pueden ni vernos[308].

El segundo rasgo característico de su tarea literaria viene ligado a esa misión como escritor que hemos anotado con anterioridad. Si Bergamín da nuevos giros a los vocablos, juega con los diversos significados de las palabras, o desapolilla expresiones fosilizadas por el uso, su intención no será otra que hacernos leer y releer[309], obligarnos a dejar los esquemas prefijados y sentir lo que escribe como si lo hubiéramos oído por primera vez. En una palabra, hacernos pensar y reflexionar:

La verdad cuando es verdad
no lo parece siquiera;
porque parece mentira
una verdad verdadera[310].

Y es que todas nuestras creencias y opiniones deben ser constantemente cuestionadas, rehechas y vueltas a pensar:

Voy a decirte una cosa
que a ti no te va a gustar:
y es que una cosa dudosa
no se debe asegurar.

Dijo el decir popular:
que sean claras u oscuras,
de las cosa más seguras
la más segura es dudar[311].

En ese sentido, de la misma forma que toma frases populares o refranes y los vuelve del revés, para que nos "sepan" a nuevo, recurrirá en su teatro a mitos y temas de larga tradición literaria que aceptarán su lectura particular. Nos referimos a ese afán por ofrecer un sesgo original a personajes que cuentan ya con una larga interpretación a lo largo de los siglos, como pueden ser Antígona, Medea, Hécuba, Melusina; o cuya historia parece entretejerse

308 *Poesía, VI,* p. 21.
309 Precisamente ése es el título y tema sobre el que versa uno de sus ensayos: "Leer y releer", *La corteza de la letra...*, pp. 13-17.
310 *Poesía, VI,* p. 41.
311 *Poesía, VI,* p. 92.

irremediablemente con su leyenda, como doña Beatriz de la Cueva, Santa Catalina de Siena o la doncella guerrera del romance y de la posguerra española. E incluso no se escapan de esa nueva mirada los protagonistas de *Los tejados de Madrid* o de *La cama, tumba del sueño.* En ambos casos, no sólo se trata de versiones sobre textos anteriores, sino que reformula, con otras palabras pero al "pie del espíritu", los tópicos más recurrentes de los poemas épicos, el primero; y la historia de encuentro, en soledad, de un hombre y una mujer, tal y como aparece en el relato bíblico del "Génesis", el segundo.

Por otro lado, la seguridad que le ofrece abordar temas y cuestiones con la perspectiva que le aportan los modelos anteriores permite a Bergamín ironizar y otorgar más de una lectura, una interpretación a su teatro y que puede ir, como muy bien él presenta en las escenas finales de *Tanto tienes*[312], desde el puro entretenimiento a la reflexión más profunda. De ahí que, al igual que en su poesía o en sus ensayos, en sus piezas teatrales resulte clave de lectura primordial el sentido del humor como forma de distanciarse y de invitarnos a pensar, a no dar ningún pensamiento por preestablecido e intocable. Y, sobre todo, desea nuestro dramaturgo que no nos cerremos a las novedades o a las nuevas interpretaciones que él pueda ofrecernos pues, tal y como dejó escrito en uno de sus poemas:

Saber de verdad es saber
que la ignorancia es lo único
que no se puede aprender[313].

Para acabar, una de las últimas conclusiones que podemos enumerar respecto a su teatro, sería la dificultad que encontramos al intentar catalogar o delimitar una serie de etapas en el teatro de Bergamín en el exilio. Por un lado, nos encontramos con que existen una serie de preocupaciones o temas comunes a lo largo de su obra pero que, sin embargo, coinciden, al mismo tiempo, con grandes diferencias entre las nueve piezas dramáticas de este periodo. Así, podríamos destacar dos grandes momentos o tipos, como ya vimos al hablar de la cronología de su obra dramática, y que situaríamos a partir de un antes y un después del fracaso de sus estrenos en Montevideo. Es decir, que cambia su óptica mientras mantiene sus esperanzas del triunfo final de la República –que vuelva España a ellos[314] -; respecto a su deseo por regresar él a ella, aunque no haya terminado la dictadura franquista. De esta forma, podríamos defender que el tono de las tres primeras obras - *Tanto tienes, La hija de Dios* y *La niña guerrillera* - resulta más beligerante que el de las obras posteriores y que en ellas todavía está muy presente la experiencia de la guerra civil. Por su parte, entre las restantes podemos distinguir, a su vez, otros dos tipos: las obras que vuelven a sus orígenes teatrales, a su primer

312 *Tanto tienes,* Epílogo (2), pp. 55-62.
313 *Poesía, VII,* p. 94.
314 "- ¿Usted es de los que esperan volver a España?. - De los que quisiera; y pronto. - No le pregunto si lo quiere; ni tampoco si pronto o tarde; sino si de veras lo espera. - Lo espero. Entonces Don Patricio quedó suspenso y como meditativo unos instantes para añadir sentenciosamente, tras una bocanada de humo: Yo soy de los que esperan que España volverá a nosotros" ("Las cosas que pasan: el tostadero de don Patricio (*Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagónico español, filósofo piropatético)*", en José BERGAMÍN, *El pasajero, peregrino español en América, I,* México, Séneca (primavera 1943), p. 114).

teatro - el de *La risa en los huesos* - y entre las que situaríamos, por ejemplo, *Melusina y el espejo*, *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño*; y, en segundo lugar, otras tres obras que ejemplifican sin grandes dificultades de interpretación - y que podríamos denominar, en cierto sentido, menos bergaminianas -, pues siguen más fielmente un modelo literario anterior, aunque con las matizaciones y la "relectura" especial que imprimió Bergamín. Nos referimos a *¿A dónde iré que no tiemble?*, *Medea, la encantadora* y *Los tejados de Madrid.* Clasificación, como todas, incompleta y con sus defectos, pues *Medea* ofrece una perspectiva más original que *La hija de Dios* de un mito clásico y, aunque sean pocos los fragmentos que nos han llegado de *¿A dónde iré?*, conservan todos ellos una impronta "bergaminiana" de la que no les aparta el aura de drama del Siglo de Oro que el propio autor quiso darles. Como en otros campos de su actividad literaria o personal, Bergamín resulta difícil de catalogar y etiquetar, pues, no en vano, convirtió la paradoja, la contradicción y el aforismo en rasgos imprescindibles de su ser y de su sentir.

CAPÍTULO IV: ESTUDIO PARTICULAR A CADA UNA DE LAS NUEVE OBRAS QUE COMPONEN EL TEATRO EN EL DESTIERRO DE JOSÉ BERGAMÍN

1. Estudio introductorio a *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada (Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena).*

Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada (Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena) es la primera obra teatral de José Bergamín publicada en el exilio. Esta "máscara de cristal" - como a él gustaba denominar a su teatro – se edita en dos entregas, durante los dos primeros meses de 1944 en la revista mensual *El Hijo Pródigo* de México, su primer país de acogida tras la contienda civil. El primer y segundo actos aparecen en el número 10; mientras que el tercero lo hace en el número siguiente[1].

Bergamín había llegado a México en 1939 como presidente de la Junta de Cultura Española y desarrolló durante los siete años que permanece en la capital mexicana una actividad incesante: funda la editorial Séneca, la revista *España Peregrina*, edita *El pasajero, peregrino español en América*, y publica diversos artículos así como sus tres primeras piezas teatrales en el exilio, ya que *La hija de Dios* y *La niña guerrillera* saldrán a la luz en 1945 con ilustraciones de Pablo Picasso. Y en *El Hijo Pródigo* encontramos, además de la obra en estudio, diversas colaboraciones suyas entre mayo de 1943 y diciembre de 1945[2].

No resulta extraño que, recién iniciado su exilio, nuestro autor elija el género dramático como el más idóneo para sus inquietudes literarias. Pero sí parece curioso que elija un "misterio de fe" en un momento en que las heridas de la guerra civil española se mantenían abiertas en la todavía vigente II Guerra Mundial. Sin embargo, no olvida nuestro autor su "ministerio literario" al escribir esta pieza, en la que sus preocupaciones religiosas y sociales del momento se compaginan con el modelo de las vidas de santos que escribió Lope (*Santa Teresa de Jesús* o *El viaje del alma*) o autos como *La nave del mercader* de Calderón. La acción se sitúa en Siena, en el siglo XIV, pero Bergamín no se olvida de recordarnos la situación presente en que redactó e ideó su obra, como tendremos ocasión de comprobar. Por otro lado, como él mismo recuerda en su entrevista con Carlos Gurméndez: "Se trata de evocar la figura política y religiosa de la santa, utilizando únicamente para la expresión de su figura, textos suyos sacados de sus cartas y de su *Tratado de la Divina Providencia*"[3]. Y es en este sentido donde se aúnan las dos vertientes más destacadas de la personalidad de Bergamín y de su teatro: la política y la religiosa.

---

[1] I época (enero de 1944), pp. 40-53, y (febrero 1944), pp. 107-119, respectivamente.

[2] Para todas estas actividades, ver en este mismo volumen el subapartado "Exilio en México (1939-1946). Drama en tres obras: *Tanto tienes cuanto esperas, La hija de Dios* y *La niña guerrillera*; y en tres ballets: *Don Lindo de Almería, La madrugada del panadero* y *Balcón de España*" del capítulo primero que dedicamos a la "Introducción: La producción teatral de Bergamín en el exilio".

[3] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión por el teatro", *El País* (26 de enero de 1980), suplemento de Arte, p. 5.

En el presente estudio, analizaremos, primero, la estructura de la obra, para comentar a continuación las fuentes literarias con las que conformó Bergamín este "misterio medieval"; y finalizaremos con la exposición de los temas, así como las dos tradiciones – del auto sacramental y de vertiente popular – que en ella se incluyen.

1.1. Estructura de *Tanto tienes cuanto esperas*

El título de la obra sigue el gusto de José Bergamín por reescribir frases populares, literarias o evangélicas. Así, el primero de los tres títulos juega con una expresión hecha, al estilo de la que utilizó Miguel Hernández para titular su auto como *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*[4]. Y el propio Bergamín nos recuerda el pasaje de *Don Quijote* de donde ha tomado el primero de los subtítulos. Se trata, en efecto, del capítulo 58 de la Segunda parte de la novela de Cervantes y, en concreto, del momento en que se encuentra con cuatro santos de palo o caballeros andantes a lo divino: San Jorge, San Martín, San Diego o Santiago Matamoros y San Pablo. Bergamín opina, por su parte, que "todo en el libro admirable de su vida parece equilibrarse, de veras y de burlas, en esta tragicómica pugna del heroísmo y la santidad. Por eso en este pasaje, que Unamuno llama abismático, vemos decidirse por boca del mismo Don Quijote esta diferencia, cuando encarándose con los santos nos afirma: *que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta ahora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos*"[5].

El último de los subtítulos se explica a lo largo de la obra, pero, ya desde el principio, nuestro autor le otorga una interpretación cristiana, a partir de la frase tomada de San Pablo: "Muerte, ¿dónde está tu victoria? ¿Dónde, muerte, tu aguijón?"[6]. Utiliza también este epígrafe en uno de sus poemas dedicados a Claudine[7] y era pensamiento común en nuestro autor, pues reformula la idea en *Medea:* "¡Muerte! ¡Imposible afán de una ilusoria sombra / que arrastra su esqueleto de sueño por el suelo! / ¿Dónde está tu aguijón, tu veneno, tu engaño, / la miel de este panal vacío de mi cuerpo? / ¿Dónde se pudre el alma cuando tus sueños huyen? / ¿Dónde la victoriosa razón de tu misterio?"[8]. Sin

---

[4] Como solía ser habitual, pudo influir el Bergamín editor en la elección definitiva del título de la primera obra teatral del poeta de Orihuela. Así parece desprenderse de la carta que envía a nuestro autor en junio de 1934: "He llegado al cabo de mi obra que quise hacer sacramental. Para la mitad de esta semana que se nos echa encima, le mandaré lo hecho que le falta [...] Ahí van esos dos nombres: "¡Quién! te ha visto y ¡quién! Te ve" y "El Hombre, asunto del cielo". Si tiene, amigo Bergamín, alguno y no le son bien parecidos éstos dígamelo" (Miguel HERNÁNDEZ, *Epistolario*, Madrid, Alianza, 1986, p. 57; recogido en José Carlos ROVIRA, "Introducción" a Miguel HERNÁNDEZ, *Obra completa, II: Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe / Generalitat Valenciana / Caja de Ahorros del Mediterráneo, (Clásicos Castellanos, 28), 1992, p. 1180).

[5] José BERGAMÍN, "Como sobre ascuas", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp. 202-203, donde habla de *La Vida de don Quijote y Sancho* de su querido Miguel de Unamuno.

[6] *Corintios* 15, 55.

[7] *Poesía, II*, p. 94.

[8] *Medea, la encantadora*, vv. 25-30

duda, Cristo, al vencer a la muerte, se burló de ella, y por esta razón Santa Catalina invita a Tuldo a seguir su ejemplo aceptando con gusto y como un bien su final.

Gira, de esta forma, la obra alrededor del número tres, pues los tres títulos se completan con tres actos cortos y tres epílogos (aunque sólo aparezcan dos en realidad). También en la primera parte de la obra (en los actos) aparecen TRES JÓVENES CABALLEROS y TRES MUCHACHAS como coro y acompañamiento musical. Una cifra cargada de sentido religioso: la Santísima Trinidad o tres personas divinas, las tres virtudes teologales o las tres tentaciones del diablo a Jesucristo. Pero en la obra se distinguen dos partes claramente separables: la primera, constituida por los actos, y la segunda por los epílogos que, como observaremos, también se puede dividir en dos o tres realidades o tramas diferentes. Entre las dos partes no existe ningún enlace estructural, al margen de compartir protagonista y una explicación común en el Epílogo Tercero. Estudiaremos, en primer lugar, esos tres actos iniciales - que constituyen un todo temático en torno a la conversión y muerte de Nicolás de Tuldo -, para comentar a continuación la segunda y última parte de la obra[9].

1.1.1. Santa Catalina y la muerte de Nicolás de Tuldo en tres breves actos

Para nuestro autor "esta obra es como un misterio medieval o un auto sacramental en tres breves actos o cuadros, seguidos de tres largos epílogos. Se trata de evocar la figura política y religiosa de la santa, utilizando únicamente para la expresión de su figura, textos suyos sacados de sus cartas y de su *Tratado de la Divina Providencia*"[10]. Elige, por tanto, dos escenas de la vida de Santa Catalina como estructura temática de su "misterio", que queda, de esta forma, dividido en dos partes: la de los tres actos y la de los epílogos. En los "tres breves actos" y, teóricamente, la parte fundamental de la obra, otorga importancia a un episodio que sólo es aludido en una de las cuatrocientas epístolas de Santa Catalina: la muerte y conversión de Nicolás de Tuldo. En la carta 273, que dirige a su confesor Fray Raimundo de Capua, la Santa rememora cómo acompañó y reconfortó al reo en sus últimos instantes de vida. No aclara en su epístola los motivos de su condena a muerte, sino que sólo le interesa remarcar cómo Tuldo, al final, consigue vivir eternamente y se burla de la muerte gracias a su conversión.

Los hechos habían ocurrido en junio de 1375, pero Bergamín los sitúa en la primavera de 1377 y en época de carnaval para intensificar el contraste entre la vida - o la alegría que se desborda en las máscaras y disfraces - y la muerte o tristeza de la inminente cuaresma y pasión de Jesucristo. Pero, además, este día clave - elegido en otra pieza dramática, *Melusina y el espejo* - le permite identificar la muerte de Tuldo con la del propio Jesús, por lo que toda la obra se acompaña de cantos, oraciones, salmos y coplas de

---

[9] Avala la teoría sobre esas dos partes diferenciadas de la obra una carta de Bergamín a Salinas – fechada el 1 de diciembre de 1941 - donde le pide su opinión "sobre si realmente (el epílogo) completa o no el Misterio". Fragmento citado por Rosa María GRILLO, "De unas cartas senequistas (1939-1949)", en *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997), p. 87.

[10] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro"..., pp. 4-5.

contenido místico y religioso. Por otro lado, la acción de esta primera parte transcurre en un solo día, desde el anochecer del martes de carnaval al amanecer del miércoles de ceniza y en distintos lugares de Siena, como nos recuerda el Capitán en una de sus intervenciones: "Cuatro cosas digo que no cambian, que siempre son iguales *(con misterio*): sacristías, cárceles, patíbulos y sepulturas" (nota 31). Motivos que aparecen también en *La niña guerrillera* y que coinciden con los pasos de la pasión y muerte de Jesucristo. Además, son los cuatro espacios en los que se desarrolla la acción del primer acto, el segundo, el tercero y los cuatro cuadros del primer Epílogo, respectivamente.

Centrándonos ya en el estudio de los tres actos, observamos que el primero transcurre en el primero de los espacios señalados: una sacristía, pues será la figura y posición defendida por el sacristán la que se imponga en este acto primero. En efecto, esa iglesia, imprecisa y "que evoca la capilla delle Volpe, sin parecido exacto", ya se nos muestra como corrupta y gobernada por un carcelero que, como comprobaremos, nada quiere saber de la Iglesia auténtica ni de la Santa. Y Bergamín nos aporta innumerables detalles para que nos reafirmemos en semejante idea. El mismo nombre de la capilla, Volpe, se vincula con el vocablo latino "volpes" o "vulpes", que significa "raposa, zorra" y, por extensión "ramera o prostituta", imagen que sirve para señalar a la iglesia corrupta ya en el *Apocalipsis* (como veremos al analizar el primer cuadro del primer epílogo). Por otro lado, aparece la Santa relegada a la entrada de la Iglesia y despreciada por el sacristán (pp. 3-4) y, por la Brigata gastadora (pp. 5-7). Pero también será poco comprendida su actitud de defensa hacia Nicolás de Tuldo (pp. 15-18).

El acto se inicia con un canto religioso, concretamente, con el Poema de María do Ceo, "Cubridme de flores", para presentar y caracterizar la figura de Santa Catalina, que muere "de amores". Su actitud mística y de amor hacia Dios se opone al intento por encerrar a Dios y desvirtuar la religión de su sentido transcendente por parte del sacristán. Sus gestos y actitud reflejan la postura de quienes, en época de Bergamín o de la Santa, sólo se quedan con las formas y apariencias de los ritos y símbolos cristianos. Contra ellos se dirigen las palabras del primer *Salmo* que recitan los Tres Jóvenes Caballeros en su primera intervención (pp. 4-5). El recitado coincide con las estrofas 1-12 del segundo *Salmo* de la Biblia y poseen un tono de reproche hacia los poderosos y soberbios, para todo el que no confía en Dios y en su palabra. Bergamín utiliza el disfraz de monje - asociándolo con el carnaval y Arlequín - en otras obras de teatro: *Tres escenas en ángulo recto* y *Melusina y el espejo*[11]. Pero, en este caso, no le sirve para encubrir o disfrazar al diablo, sino que la actitud de estos personajes coincide con la de algunos caballeros que dejaron las cruzadas por las obras sociales, con lo que se aproximan a Santa Catalina, cuya orden, la dominicana - a través de su revista francesa *Sept* - había sido muy crítica con ciertas posturas de la Iglesia española durante la contienda. En sus páginas, por ejemplo, escribieron grandes amigos de Bergamín como Bernanos o Maritain.

A las apariciones del sacristán y de los tres Caballeros disfrazados de monjes, les sucede la irrupción de la Brigata gastadora, que también atropella y pisotea a la Santa. De entre esa comparsa carnavalesca destacan las figuras de las tres muchachas, cuyos nombres: María, Magdalena y Margarita se asocian con los de mujeres que han actuado de redentoras del hombre: María como madre de Dios e intercesora de los hombres; Magdalena, la pecadora arrepentida y a la que se le apareció Jesús tras su

[11] Madrid, Nostromo, 1973, p. 17; y *Melusina y el espejo*, p. 211, 216, 225-226 y 243.

resurrección[12] y Margarita como la salvadora del alma de Fausto. Vuelve a repetirse el orden: primero, un poema místico (vv. 15-34), en este caso, las estrofas 3 y 9 de la "Glosa a lo divino 12" de San Juan de la Cruz; y, a continuación, un recitado de la Biblia, en concreto, de algunos versículos del capítulo octavo del *Cantar de los cantares*[13]. El sentido de ambas recitaciones contribuye a caracterizar la figura de Santa Catalina, pues el poema de San Juan describe el amor inefable y espiritual que siente y, según la tradición judaica, el *Cantar* de Salomón alegoriza la relación entre Dios y el pueblo de Israel. Ese vínculo, equiparable al matrimonial, también une a la protagonista con su Creador, con ese lazo o anillo invisible que Tuldo no es capaz de admirar.

En efecto, en la escena siguiente se produce el primer diálogo entre la Santa y Nicolás de Tuldo (pp. 8-10). Conocemos pocos datos de este personaje, como por ejemplo que "había hablado contra el gobierno de Siena y probablemente se le juzgó como incitador de las masas"[14]. Catalina explica en la carta 273 a su confesor Fray Raimundo de Capua, su conversión y muerte, ocurrida en junio de 1375, es decir, con anterioridad a cuando sitúa Bergamín su obra; pero no le importa justificar la inocencia o culpabilidad de sus actuaciones.

José Bergamín sitúa a ambos personajes, en esta intervención inicial, en dos planos totalmente distintos. Tuldo siempre habla mirando a la vida terrestre y humana, mientras Santa Catalina siempre se expresa íntimamente unida a una realidad superior y divina. Nicolás de Tuldo no comprende el sentido alegórico de las palabras del *Cantar de los cantares*[15] que la Santa ejemplifica en sí. Cree que habla de un esposo en este mundo. Por esta razón, es incapaz de ver el anillo de bodas que le presenta la mujer - y al que Catalina alude en su carta 330[16] - ni tampoco es capaz de comprender que, paradójicamente, la Santa al hablarle de muerte está ofreciéndole la vida eterna, mientras que la vida y diversión aparentes que lo rodean no son más que esa muerte que él lleva dentro, simbolizada en esa hoz de plata (nota 20) que tan claro sentido premonitorio tendrá más adelante.

El diálogo es interrumpido por las TRES MUCHACHAS, quienes recitan nuevas estrofas del *Cantar de los Cantares*[17]. Le siguen (pp. 10-11) recitaciones de los *Salmos*, primero, en boca de Santa Catalina[18] y después alternándolas entre los TRES

---

[12] *Juan* 20, 1-18. Ver nota 136 a *Tanto tienes.*

[13] *Cantar de los cantares* 1-2 y 5-10.

[14] "Índice onomástico y topográfico", en *Epistolario de santa Catalina de Siena, II*, edición a cargo de José Salvador y Conde Salamanca, San Esteban (Biblioteca Dominicana, 1), 1982, p. 1308.

[15] *Cantar de los cantares* 3, 1-3.

[16] *Epistolario...*, p. 1115. A partir de ahora citaremos por el número de la carta en esta edición, seguido de la página o páginas en que se encuentra esa alusión o fragmento. Igual criterio mantenemos en las referencias a *Tanto tienes*, donde remitimos a las notas o páginas de nuestra edición, mientras que aparece como *Cruz y Raya*, con la paginación corespondiente las referencias a las cartas de la santa reproducidas en: SANTA CATALINA DE SIENA, "Fragmentos", *Cruz y Raya*, versión y notas de José Bergamín, Madrid, 3 (junio 1933), pp. 95-114.

[17] *Cantar de los cantares* 2, 11-14 y 4, 6.

[18] *Salmos* 84, 3, 9-12.

CABALLEROS[19]. El tono esperanzador y de alabanza a Dios de todas estas estrofas se completa con las tres redondillas de un villancico de Gil Vicente que acompaña la entrada gloriosa de la Santa a la capilla (vv. 35-46). En todo este primer acto no volverá a oírse otro salmo o estrofa del *Cantar*; únicamente se podrán ir escuchando, a lo largo del mismo (pp. 12, 14, 16 y 18), las estrofas fúnebres del "Dies Irae" o canto de la Misa de Difuntos, que acompañan el cortejo funerario.

Las dos escenas siguientes le sirven al autor para criticar a la Iglesia, gobernada por el sacristán y los altos cargos eclesiásticos, pero también plantean el conflicto central de esta primera parte de la obra: la condena a muerte de Tuldo por haber asesinado a un canónigo. Toda la muchedumbre busca a Catalina, en espera de que ésta le entregue al culpable, a lo que ella se niega en la escena siguiente (p. 15). En ella, Santa Catalina hablará, por primera vez, con palabras tomadas de sus cartas en las dos réplicas a los dignatarios de la Iglesia, acusándoles de su avaricia y soberbia[20]. Además, aparece la figura de Fray Raimundo de Capua, quien en 1373 fue nombrado confesor de Santa Catalina y a quien ésta dirige la carta 273, donde describe la conversión de Tuldo gracias a su intervención. Su inclusión en la obra, por tanto, no deja de ser una licencia literaria por parte de Bergamín, pues lo convierte en testigo directo de unos acontecimientos que él no había presenciado, según la versión histórica.

En la penúltima escena aparece y es hecho preso Tuldo, antes de que se produzca la primera alusión a la época de Bergamín. En efecto, las palabras del Obispo: "¡Benditos sean los cañones si en los surcos que abren sus granadas florece el Evangelio" (nota 40, p. 17) nos transportan a una época posterior al siglo XIV y en la que se sitúa la acción, tal y como nos recuerda el Licenciado (p. 17). Idéntica intención guarda la alusión a la "Cruzada", que decide tomar la Santa, pues no podemos dejar de asociarla con el término que acuñó el bando fascista durante la guerra civil para intentar justificar el conflicto y ganarse el apoyo de los católicos. Pero las palabras de Catalina y Bergamín resutan muy claras: cruzada significa tomar la cruz de Cristo, y tal acción sólo se concibe desde y por el amor. De ahí que decida acompañar a Tuldo en sus últimos momentos y rechace cualquier tipo de actitud vengativa con palabras sacadas de los Evangelios: "Dejad a los muertos que entierren a sus muertos!" y "Cuando pongas la mano sobre la esteva del arado no vuelvas la cabeza atrás..." (p. 17, nota 41) .

Los fragmentos de los salmos, del *Cantar de los cantares* y los tres poemas religiosos comparten escenario con textos del Nuevo Testamento y de la carta 16 de Santa Catalina de Siena, acompañados por la música de carnaval y del "Dies Irae" de fondo. El sacristán abre y cierra este primer acto, cuya ubicación en el martes de carnaval no es anecdótica. A lo largo de esa noche se solía producir el entierro de doña Cuaresma - motivo que aparece también en *Melusina y el espejo*[21], sabiamente identificado con el cortejo fúnebre del Canónigo, cuya figura por dos veces es presentada como la de "un pelele" (al principio y al final de su aparición: p. 12 y 18). De ahí que no nos extrañe la postura del Estudiante en la penúltima escena: "¡Adelante con el Carnaval *(Hace una pirueta y se va bailando y mofándose del cortejo mortuorio*)" (p. 17), para significar que ambos cortejos fúnebres – el que portan la Brigata gastadora y el que conducen los

[19] *Salmos* 85, 11-12 y 14.
[20] Carta 16: "A un gran prelado", (primer semestre 1378), pp. 261-262.
[21] *Melusina y el espejo,* p. 203 y 216-217.

Hermanos de la Misericordia - son igualmente carnavalescos, según la práctica habitual que imperaba el martes anterior al miércoles de ceniza[22]. También se denuncia la violación de la Iglesia como lugar sagrado, pues no podía profanarse su interior ni siquiera para apresar a un delincuente que se hubiera refugiado en ella, como es el caso, en esta ocasión, de Tuldo[23].

El siguiente acto se desarrolla en el segundo espacio antes aludido, la prisión, y transcurre tras la medianoche, la hora de los misterios, tal y como se encarga de destacar Bergamín en la primera acotación. La escena inicial mantiene el aire carnavalesco, aunque las máscaras, en esta ocasión, tocarán una canción alusiva a la situación de encierro en que se encuentra Nicolás de Tuldo. Tras estas estrofas de Lope de Vega, "Velador que el castillo velas" (vv. 47-56), el diálogo entre los Guardianes y el carcelero vuelve a la situación presente (pp. 20-21). Otra vez Bergamín alude a un personaje histórico, pues ese "inglés" al que se refiere el Guardián 2 no es otro que Juan Hawkwood, "Acuto" para los italianos. Este mercenario, al frente de un grupo de soldados, trabajó para la Santa Sede durante cinco años y, curiosamente, Santa Catalina le dirige una de sus cartas[24]. Por otro lado, los ecos festivos del carnaval sirven también para que los personajes en escena constaten que ya ha empezado el miércoles de ceniza, es decir, la muerte, la ceniza y la sangre, tras la vida, la primavera y la alegría del martes precedente.

El sentido de conversión a la que invita el primer día de la Cuaresma parece estar en consonancia con el poema de San Juan con el que se inicia esta tercera escena (vv. 57-86): "Sin arrimo y con arrimo". Tras una pausa silenciosa, irrumpen cuatro sombras encapuchadas en escena que pertenecen, como tendremos ocasión de comprobar en seguida dentro de esta misma acotación, a los Tres Caballeros y a Fray Raimundo. Su descripción inicial de "sombras" acentúa el aire misterioso que invade todo este acto nocturno, pero también tal término es recurrente en nuestro autor para aludir a la condición etérea y huidiza del hombre[25]. Precisamente, rechaza Tuldo el calificativo de sombra con el que intenta definir Fray Raimundo su vida hasta ahora, como también rechazará la conversión que éste le ofrece (pp. 22-23), prefiriendo quedarse solo, "sin otra compañía espantosa de más espectros, ni de más sombras". Para el reo, las sombras y la muerte no están en él, sino en quienes intentan consolarle con la promesa de una vida futura mejor, cuyo requisito fundamental es morir convertido y repudiando las circunstancias de la existencia terrenal. Nicolás de Tuldo es incapaz de entender el sentido profundo que hay tras las palabras del fraile, al igual que al principio de la obra ha sido incapaz de entender las de Santa Catalina.

---

[22] Sobre esa práctica del martes de carnaval, ver el capítulo VII de la primera parte: "Triunfo, muerte y entierro del carnaval" del libro de Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural),* Madrid, Taurus (La otra historia de España, 2), 1965, pp. 108-129 y, especialmente, las páginas pp. 117-119.

[23] Así se expresaba, al menos, en la *Novísima Recopilación* (I, II, I), al establecerse la "prohibición de hacer fuerza ni quebrantamiento en las iglesias ni cementerios, so pena de sacrilegio" (*Novísima Recopilación de las Leyes de España*, en *Códigos Españoles concordados y anotados, 7, 8 y 9,* Madrid, La Publicidad, 1850, p. s/n.).

[24] Carta 140: "A micer Juan [Hawkwood], caudillo y capitán de la compañía que llegó en el tiempo del hambre", pp. 587-588.

[25] *cf*. nota 49 a *Tanto tienes*.

Las notas de la siguiente canción, “Si la noche háze oscura” (vv. 87-96), recuerdan de nuevo a las estrofas del *Cantar* con las que se vincula a la Santa, pero también nos sitúan en el camino de conversión - noche oscura- y búsqueda de Dios - amigo- que iniciará Tuldo gracias a la intercesión de Santa Catalina. Antes del diálogo entre ambos personajes, Fray Raimundo reconoce su incapacidad para llegar hasta el acusado y advierte a la protagonista para que no sea burlado su excesivo celo. Las dos intervenciones de la Santa, que recogen textos de sus cartas, coinciden en resaltar el poder de la sangre de Cristo, con cuya intercesión todo resulta posible y fácil, así como el del amor, identificado con el fuego[26]. Un “loco amor” que recoge también la nueva canción de Lope que se escucha a continuación[27].

Llegamos así a la escena central de este segundo acto (pp. 25-31), donde Tuldo y Santa Catalina vuelven a encontrarse frente a frente. Al principio, este diálogo vuelve a ser de sordos, pues cada cual alude a un plano o realidad diferente. Mientras Nicolás espera un disfraz y un cuchillo material con los que escapar de la prisión, la Santa se refiere a un arma espiritual, con un doble filo, de amor y de odio[28]. Y ante la angustia del reo a muerte, para quien no existen los cuchillos ni anillos invisibles, sino “que me está esperando la tierra...” (p. 26), Catalina vuelve de nuevo a dar explicaciones sobrenaturales: “Nosotros somos esa misma tierra donde hincaron el estandarte de la Cruz” [29], para expresar que Jesucristo murió por el amor que nos tenía en la cruz y que, por tanto, el único tiempo y espacio perdurables que tenemos aparecerán después de la muerte. Tras estas dos últimas intervenciones de Santa Catalina, que inciden en esa idea de que nuestro tiempo no nos pertenece con palabras tomadas de sus cartas y textos[30], se nos muestra a Tuldo totalmente convertido y preparado para morir cristianamente.

Para reiterar esa idea de que seguirá a Cristo en la muerte y de que, por tanto, ha vencido al pecado, se sirve Bergamín de un coro triple. En primer lugar, los músicos van cantando a lo largo de las páginas siguientes diversas estrofas del poema “Ven, muerte, tan escondida, que no te sienta venir” (vv. 111-154), que escribió Lope de Vega, a partir de la glosa de unos versos de Santa Teresa que procedían, a su vez, de otros de Escrivá. El tono de este poema que nos habla sobre el “placer de morir” resulta el marco apropiado para las tres intervenciones sucesivas de las Tres Caballeros Monjes y de las Tres Mantellatas. En efecto, las cuatro intervenciones musicales se sitúan al principio de cada uno de los tres rezos sucesivos que alternan el texto evangélico de San Pedro[31], en boca de las Máscaras de los Monjes, con la oración recitada alternativamente, por las tres Muchachas y como cierre final de toda la escena.

El contenido de esas tres recitaciones se sintetiza en la pregunta que realiza Tuldo, después de escucharlos: “¿Por qué trabucan esos cantos la vida con la muerte?”; y en la respuesta que, a continuación, le ofrece la Santa: “Por el amor, Tuldo” (p. 29). Estas

---

[26] Ver las notas 51 y 52, respectivamente, a *Tanto tienes.*
[27] *Tanto tienes,* vv. 97-110.
[28] *cf*. nota 55 a *Tanto tienes.*
[29] *Tanto tienes,* nota 56.
[30] Remitimos de nuevo a las anotaciones al texto, notas 57-59, para saber a qué cartas en concreto ha recurrido en esta ocasión Bergamín.
[31] *Romanos* 6, 3-6 y 8-13.

ansias de un amor tan puro y contradictorio coinciden con la pasión que Medea supo inspirar con sus hechiceras palabras en Creusa[32], aunque, en este caso, simbolizan claramente la conversión definitiva al cristianismo del personaje de Nicolás Tuldo, pues el motivo de la sangre recibe aquí una gran carga eucarística, que se acerca al tratamiento recibido - con palabras literalmente prestada o no - en las cartas de Santa Catalina[33]. Además, coincide con el deseo de su reposo en "Cristo crucificado"[34] y con la comunión final del reo, que acaba aceptando el Cáliz que le brinda Fray Raimundo, tal y como se señala en la escena última, que reproduce, fielmente, el texto correspondiente en que la Santa lo explica[35]; y en el poema final de este segundo acto: "Dio el novio a la desposada / corales y zarcillos y patenas de plata" (vv. 155-163), que remiten a las estrofas con las que finaliza el auto sacramental *La maya*, de Lope de Vega, obra que publicó el propio Bergamín en la revista *Cruz y Raya*[36].

Coincide, por tanto, este segundo acto con el momento de la conversión religiosa de Nicolás de Tuldo gracias a la labor apostólica de Santa Catalina. Bergamín no sigue, en este caso, las piezas de santos de Lope o Tirso, en las que las adhesiones al cristianismo se producen sólo por la oración a favor del pecador por parte de la Santa[37]. Al contrario, amplía el encuentro entre ambos personajes y el diálogo espiritual que se produjo en la realidad tal y como queda relatado en la epístola 273 de Catalina de Siena, aunque, como estamos viendo, Bergamín amplifica ese diálogo a partir de textos de otras cartas[38]. Al igual que en el primer acto, se sirve de poemas profanos o religiosos para situar el texto y nos resulta significativo que coloque al principio (vv. 47-56), en medio (vv. 97-110) y al final (vv. 155-163) de este acto tres poemas de Lope de Vega, el eterno pecador arrepentido[39]. Por otro lado, el tono de este trío de poesías coincide, como ya comentamos, con el único texto evangélico que aparece en todo este segundo acto, el de San Pablo - otro perseguidor repentinamente convertido -, que recitan los monjes, y con la oración de las mantellatas.

El último acto se desarrolla en el tercero de los espacios citados por el Capitán en el primer acto, el patíbulo. Se sitúa, temporalmente, al amanecer, que suele ser el momento elegido para las ejecuciones de los reos a muerte, como recuerda Santa Catalina en su carta sobre los hechos que aquí se desgranan: "Después de la mañana siguiente, antes de la campanada del alba, fui a él y recibió gran consuelo"[40]. Por otro lado, esa luz que va "esparciéndose" simboliza también la nueva vida a la que es

---

[32] "CREUSA. ¡Qué alegría purísima de amor se enciende en mi alma!... ¡Qué tiernamente acarician mi cuerpo estas divinas llamas!" (*Medea*, p. 309).
[33] Concretamente, de la carta 26, p. 280; carta 65, p. 388; carta 67, p. 395; carta 102, p. 492; y carta 111, p. 514.
[34] Como explica la Santa en la carta 28, p. 291; y carta 31, p. 303.
[35] Carta 273, p. 953.
[36] *Cruz y Raya*, Madrid, 23-24 (febrero-marzo 1935), suplemento, pp. 1-73.
[37] Véase, al respecto, la conversión de don Jorge en la Segunda Parte y la de don Luis en la Tercera de *Santa Juana*, en *Obras dramáticas completas, I*, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 861-862 y 906-907, respectivamente.
[38] Se trata, sobre todo, de fragmentos extraídos de las cartas 13, 26, 28, 31, 65, 67, 102, 127, 128 y 264.
[39] E incluso se incluye en este acto un cuarto poema de Lope de Vega, vv. 111-154.
[40] Carta 273, p. 953.

conducido Tuldo. Estamos ante el acto más breve de los tres, y donde adquieren un mayor protagonismo los textos de Santa Catalina, pues no se reproduce ningún fragmento del Antiguo o del Nuevo Testamento y sólo aparecerá un poema, precisamente, el que inicia la acción, "Tras de un amoroso lance..." (vv, 164-199), que corresponde a una de las "Coplas a lo divino" de San Juan de la Cruz. Seguimos, por tanto, con los poemas religiosos cuyo tema es el ansia divina del hombre.

A una primera escena, que sólo nos presenta el rezo silencioso de la Santa, le sucede el diálogo entre Fray Raimundo y Santa Catalina (pp. 33-35). En sus cinco primeras intervenciones, Catalina responde a las objeciones morales del sacerdote dominico, con textos doctrinales procedentes de su epistolario[41]. Todos sus parlamentos obedecen a una misma intención, demostrar que con el amor a Dios todo es posible y que el hombre no es nada, apoyándose sólo en sus fuerzas.

Las últimas intervenciones de Santa Catalina[42] vuelven a retomar la acción de la carta 273, aunque cambiando el momento de los hechos, pues en el relato de la carta estaban juntos Tuldo y la Santa antes del momento de la ejecución. En la obra, será a partir de la segunda entrada cuando se indique en la acotación que ya entra en escena Nicolás de Tuldo. Por otro lado, el grito desgarrado de la Santa: "¡María!" (p. 35), es proferido justo antes de la ejecución del reo y cuando Catalina manifiesta su deseo de seguir en idéntico martirio a Cristo, mientras que en la carta sólo se registra en la primera ocasión[43]. En cambio, sí se mantiene el orden de las cartas en las dos siguientes referencias extraídas de esta epístola. La primera hace mención a las palabras de ánimo finales que le dedica la Santa a Nicolás. "¡Andando! ¡A la boda... la vida duradera!...", a las que seguiría la aceptación de éste: "¡Lo quiero!" [44], aunque en medio sitúe nuestro dramaturgo otros rezos y fragmentos de cartas diferentes a las que nos dejó la santa italiana con el relato de la muerte de Nicolás de Tuldo.

---

[41] Carta 213: "A Sor Daniela de Orvieto, del hábito de Santo Domingo, quien no pudiendo continuar con su gran penitencia había caído en gran aflicción", p. 781; y carta 226. "A fray Raimundo de Capua, de la orden de los predicadores", pp. 822-823.

[42] *cf.* nota 78 a *Tanto tienes.*

[43] "Le esperé en el sitio donde iban a ajusticiarle; y les esperaba estando en continua oración ante la presencia de María y de Catalina virgen y mártir. Pero antes de que él llegase, yo me incliné poniendo mi cuello bajo el tajo, a ver si me cabía, pero no, que no me llegaba, ¡de tal modo estaba yo solamente llena de amor propio! Allí subida, recé y supliqué y dije: "María", porque yo quería que me hiciese la gracia de que en aquel momento extremo se llenara de luz y de paz su corazón para que yo le pudiese ver, de este modo, llegar hasta el fin suyo. Colmóse, entonces, mi alma, tanto, que habiendo allí multitud de pueblo no pude ni ver criatura; tal era la dulce promesa que se me hizo" (carta 273, en *Cruz y Raya,* p. 110).

[44] "Al fin llegó como un corderillo manso: y al verme comenzó a reír, queriendo que yo le santiguara. Así lo hice, diciéndole: ¡andando! a la boda, oh dulce hermano mío, que pronto estarás en la vida duradera. Se colocó allá, mansamente; yo le separé del cuello la ropa, e inclinada sobre él, le recordé la sangre del Cordero. Sus labios no decían más que Jesús y Catalina. Y diciéndolo, recibí yo aquella cabeza entre mis manos, cerrando él los ojos en la bondad divina diciendo: lo quiero" (carta 273, en *Cruz y Raya,* pp. 110-111).

En efecto, entre ambas escenas Bergamín sitúa en boca de su protagonista una nueva intervención triple del coro de los Monjes y las Mantellatas, en este caso las advocaciones que preceden al rezo de las letanías en el rosario: *Kyrie elyson, Christe eleyson, Christe audi nos, Christe ex-audi nos*, pero también tres fragmentos de una misma carta, la 195, que hacen referencia a la sangre. No resulta extraño comprobar cómo Santa Catalina y Bergamín coinciden en sus diversas interpretaciones del motivo de la sangre: como símbolo de lo irracional en el hombre, imagen de su capacidad regeneradora, o en el sentido evangélico y eucarístico al que hace referencia este pasaje, es decir, como la sangre de Cristo que se nos brinda en el vino de la Eucaristía[45]. Idénticos sentidos podemos encontrar en otras obras teatrales suyas, pero quizá sea la más significativa, junto con *Tanto tienes, La sangre de Antígona*, donde la protagonista - como tendremos ocasión de comprobar - rechazará de manera explícita los dos símbolos del cuerpo y de la sangre de Cristo, y donde el conflicto entre la sangre destructora y procreadora asumirá un papel más relevante.

Las dos últimas recitaciones de Santa Catalina están formadas también por textos de sus cartas donde la sangre como sacramento y vinculación con Cristo es profusamente alabada. Precisamente, inicia el primero de sus parlamentos con unas palabras de la tantas veces citada carta 273, pero con un pasaje anterior a los escogidos hasta ahora[46], para proseguir con esa alabanza al sacramento de la Eucaristía, que, además de realizarse a partir de los textos tomados de su epistolario[47], recibe el acompañamiento del "Pange Lingua. Tantum Ergo Sacramentum" (nota 86), que se escucha dos veces al final de este tercer y último acto. Este himno se canta en la Exposición del Santísimo Sacramento y con él acaba, por tanto, esta primera parte de la pieza teatral, la de los tres actos, como un auto sacramental, por lo que parece que se podría dar por terminada toda la obra. En este tercer acto es donde se vincula más el texto de Bergamín con la carta que le sirvió como pretexto a su trama: la muerte, tras su conversión, de Nicolás de Tuldo. Además, tanto por su unidad de tiempo - toda la acción transcurre en un solo día -, como por su estructura en tres actos, que se ajustan plenamente al esquema de planteamiento-nudo-desenlace, la obra podría darse ya por terminada aquí, pues el argumento de los dos epílogos no recoge - salvo la inclusión del cuarto espacio, la sepultura- ningún motivo de esta primera parte. De esta forma, podrían ser estudiadas casi como dos piezas independientes entre sí, pues, no en vano, el propio Bergamín reconoce haber elegido sólo la segunda parte de ellas para escribir *La tiara de cascabeles*, obra hoy perdida[48], y se plantea en una carta a Salinas la posibilidad de escribir, por lo menos, uno de los dos epílogos:

> No deje de contestarme pronto. En este caso [le había enviado *La muerte burlada* pidiéndole la opinión "sobre si realmente (el epílogo) completa o no el Misterio"] tanto el editor, o sea (¡oh dioses!) el senequista,

---

[45] Ver nota 81 a *Tanto tienes.*

[46] *cf*. nota 85 de la obra.

[47] Y, concretamente, de la carta 102 (p. 493) y de la carta 295 (p. 999).

[48] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión por el teatro"..., p. 5.

como el cristianísimo (¡oh Dios!) autor, esperan impacientemente esa respuesta[49].

A modo de resumen, podemos afirmar que estos tres primeros acto poseen un profundo sentido religioso que Bergamín relaciona, sin duda, con los autos sacramentales. Las palabras "prestadas" de las epístolas de Santa Catalina[50] llevan como telón de fondo otros textos religiosos y no es irrelevante que acabe esta primera parte de la obra con una adoración eucarística, que nos recuerda su vinculación con los autos sacramentales. Bergamín había defendido en diversos textos teóricos la identidad de lo teatral con lo religioso: "lo que tiene de teatral la liturgia, de esa manera, es como lo que tiene a su vez de litúrgico, de religioso, el teatro". Y consideraba que "el mejor ejemplo lo tendríamos en las representaciones que se hacían en España derivadas de los *misterios o moralidades medievales* con el nombre exactísimo de actos o *autos sacramentales*", donde se muestra "lo religioso teatralizado por un acto de fe"[51]. Por tanto, podemos comprobar que lo religioso en su obra teatral se orienta en dos líneas: la elección del género en el que escribe su pieza dramática y la temática cristiana, una constante a lo largo de toda su vida y su obra. No conviene olvidar, en ese sentido, sus innumerables escritos sobre temas religiosos, morales e incluso teólogicos, su dirección de la revista *Cruz y Raya* durante la República y su constante defensa de un "orden católico", desvinculado de todo gobierno terrenal o político.

Todas estas preocupaciones aparecerán, de modo más intenso, en la segunda parte de la obra, pero ya se apuntan en los tres primeros actos, los de mayor fuerza litúrgica o sacramental. Bergamín critica a la Iglesia gobernada por el sacristán, quien quiere encerrar a Dios y a sus santos bajo cuatro paredes (nota 6); critica - como Santa Catalina - que la Iglesia se convierta en "acusadora de pecadores, cómplice de jueces, encubridora de verdugos" (p. 15) y que el amor propio de sus dirigentes se haya visto fortalecido por la simonía, es decir, la venta de las gracias y dones recibidos por el Espíritu Santo. Otro problema común a la Iglesia de ambas épocas es su interferencia en las cosas de este mundo, es decir, con la política y los hechos que se producen en un periodo determinado de la historia. Coincide de nuevo su opinión en esta obra y otros de sus escritos de esta época con la de Santa Catalina - y del propio Jesucristo - al defender, constantemente, que son dos planos diferentes y que una cosa es el reino celestial y otro el terrenal. Es en esta cuestión donde más cercanos se oyen los ecos de la reciente guerra civil, en la defensa por cierta facción de la Iglesia de ésta como Cruzada. Blasfemia a la Iglesia, como cuerpo místico de Jesucristo, le suena a Bergamín la exclamación del Obispo: "¡Benditos sean los cañones si en los surcos que abren sus granadas florece el

---

[49] Hemos tomado toda la referencia – con aclaraciones incluidas – de la reproducción que de esta carta, fechada el 1 de diciembre de 1941, ofrece Rosa Mª Grillo en su artículo, "De unas cartas senequistas (1939-1949)", (en *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación*, *Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997), p. 87). La estudiosa italiana había consultado ésta y otras cartas en el fondo Salinas de la Universidad de Cambridge, Massachusetts.

[50] Fundamentalmente, de las cartas 13, 16, 26, 28, 31, 65, 67, 102, 111, 127, 128, 195, 213, 226, 264, 273, 295 y 395.

[51] José BERGAMÍN, "El pan en la mano", en *El clavo ardiendo*, Barcelona, Aymá, 1974, p. 28.

Evangelio!" (nota 40) y su actitud descaradamente a favor de uno de los dos bandos de la contienda.

Para compensar todas las desviaciones de una iglesia sólo ocupada en lo terrenal, nuestro autor escribe una obra donde más importante que cualquier cuestión de índole teológica o moral, resulta la conversión de un solo hombre, acusado, en este caso, por matar a un miembro eclesiástico, un Canónigo. Y tal, como veremos, a continuación, no sólo el amor es más fuerte que la muerte, sino que también la Iglesia espiritual triunfa siempre sobre la instituida en el mero poder temporal o político.

1.1.2. Santa Catalina y la Iglesia temporal, en dos epílogos.

Bergamín recordaba su *Santa Catalina* con "tres largos epílogos"[52], aunque en la obra sólo constan explícitamente dos de los tres epílogos mencionados por él: uno situado en Roma hacia 1378 (pp. 39-54) y otro en el teatro, en época contemporánea (pp. 55-62). Pero, ciertamente, dentro de este último, se distinguen claramente dos partes bien diferenciadas: la opinión de distintos espectadores sobre la obra que acaban de presenciar (pp. 55-58) y la moraleja que Bergamín nos quiere dar sobre la misma en boca de su actriz protagonista (pp. 58-62).

1.1.2.1. Primer epílogo: Vaticano

Si analizamos cada uno de los tres epílogos, comprobamos que sólo el primero, dividido a su vez en cuatro cuadros, continúa con el "misterio" de Santa Catalina. Bergamín, en este caso, elige uno de los momentos más críticos de la historia de la Iglesia católica: la designación de Urbano VI como papa en un momento de grandes convulsiones políticas. Su antecesor, Gregorio XI, había provocado un clima de malestar en Roma, al negarse durante varios años a abandonar la sede de Aviñón. La inestabilidad del propio Estado Vaticano y la corrupción de la Iglesia explican el interés popular por tener un papa romano, capaz de liberarlos de los ataques militares que venían sufriendo desde hacía tiempo. Para calmar a las masas populares, los cardenales reunidos presentaron al obispo de Roma, Tebaldeschi, como papa, aunque más tarde ratificaron formalmente el nombramiento del obispo de Bari, Bartolomé Prignano, como papa bajo el nombre de Urbano VI. Todos estos hechos son recordados en varias cartas de Santa Catalina, así como la desobediencia posterior de trece cardenales que, en septiembre de 1378, decidieron nombrar papa a Roberto de Ginebra, con el nombre de Clemente VII. La Santa se mantiene fiel a Urbano VI, al que considera el papa legítimo, y así lo manifiesta en diversas cartas[53].

Pero lo que le interesa resaltar a nuestro autor es que, pese a las dificultades y problemas, la nave de la Iglesia continúa su rumbo, sostenida en el amor de personas

---

[52] Carlos GURMÉNDEZ, "Conservación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión por el teatro"..., p. 5.

[53] Como, por ejemplo, en las cartas 306, 310 (dirigida precisamente a los tres cardenales "disidentes" que aparecen en la obra: Corsini, Borzano y Orsini), 311, 312 y 317 (enviada "a la reina de Nápoles", que tomó partido por el antipapa), 313, 315, 334a, 350 (remitida para que el rey Carlos de Francia vuelva a la obediencia a Urbano VI), 367, etc.

como Santa Catalina. Por otro lado, no era éste el único peligro que hacía zozobrar la barca de Cristo. Como muy bien recuerda el primer cuadro, la corrupción en que había caído Roma, la había convertido en una blasfemia viva respecto al auténtico mensaje de Cristo. Esta idea, repetida en varias de las epístolas de Santa Catalina, la escenifica Bergamín a través de un pasaje del Apocalipsis que es con el que conforma toda esta escena inicial. En efecto, Bergamín sitúa este primer epílogo (p. 39) en "Roma - Vaticano - hacia 1378", por lo que ya no estamos en el mismo lugar, Siena, y época, primavera de 1377, que en los tres actos precedentes. Los hechos de la elección de Urbano VI como Papa tras la muerte de Gregorio XI ocurrieron el 26 de marzo de 1378, por lo que, en esta ocasión, respeta rigurosamente el momento histórico en que se produjeron dichos acontecimientos. La acción también transcurre en un único día y continúa el aire de carnaval, con dos nuevos entierros: real, el de Gregorio XI que aparece en el cuadro II (p. 45); y ficticio, el de ese "pellejo de vino vestido con hábitos sacerdotales" del cuadro I, (pp. 39-40). A pesar del cambio de lugar y de época, aparecen en este epílogo no sólo Santa Catalina o fray Raimundo sino "diversos personajes de los que formaron comparsa en el acto primero, entre ellos, el capitán, el estudiante, el licenciado" (p. 39), cuya presencia, sin duda, resulta más difícil de justificar en términos de verosimilitud. Por otro lado, la vinculación con los tres actos anteriores queda plenamente avalada al presentarse ante nosotros el cuarto ámbito aludido por el Capitán en el primer acto: la sepultura (nota 31), en este caso de un Papa y de un fantoche.

Todo el primer cuadro posee un aire sacrílego que nos recuerda el aforismo de Bergamín a partir de un verso de Rubén Darío, así como otras reflexiones bergaminianas sobre el tema de la jerarquía eclesiástica. Recordemos que dedicó a este tema otras dos piezas teatrales hoy perdidas: *La tiara de cascabeles*, que partía precisamente de *Tanto tienes cuanto esperas*, y *El zángano que se creyó reina-abej,a* donde nuestro autor centraba su crítica en la figura del Papa y contra el Concilio Vaticano II. Frecuentemente, en sus ensayos, había defendido la no interferencia de la Iglesia de Cristo en la política y las cosas del mundo[54]. En uno de sus poemas también retoma esta idea a partir de un verso de Rubén Darío: "En la Iglesia el Diablo se esconde"[55] y cuya síntesis final podríamos encontrar en el enunciado del siguiente aforismo - frecuentemente recordado- de nuestro autor por esa época:

> ¿Para qué quemáis las iglesias? - preguntaba un católico político a un político anarquista.
>
> Y el anarquista respondía: - quemamos las iglesias para libertar a Dios.
>
> -¡Y nosotros que las habíamos construido - suspiraba el politicastro católico - para libertarnos de Dios![56].

---

[54] Así se manifiesta en "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste" (*Cruz y Raya*, Madrid, 12 (marzo 1934), pp. 144-147); o "Dar que decir al demonio" (*Cruz y Raya*, Madrid, 25 (abril 1935), pp. 124-132).

[55] "La Iglesia es como un sepulcro / vacío, como una jaula / en la que Dios nunca estuvo. / En donde Dios nunca estuvo / y en donde el Diablo se esconde / para sentirse seguro" (*Poesía VI*, p. 89).

[56] José BERGAMÍN, "El rabo ardiendo", *Escritura*, Montevideo, 7 (junio 1949), pp. 43-49.

Además, esa Roma corrupta y anti-cristiana profetizada por San Juan en su *Apocalipsis* se vincula con la del presente: "Traen un estandarte en el que figuran pintados una cruz gamada y un fascio o haz de flechas, al pie de la cifra 666, y un esqueleto de la muerte con una gran guadaña" (pp. 39-40), pues se identifican los símbolos del fascismo con el demonio, a través de su número simbólico, 666, y con la muerte. La cita de pasajes del *Apocalipsis* contrasta con los fragmentos elegidos en los tres primeros actos: los salmos y el *Cantar de los Cantares*; el último de los cuales siempre se ha interpretado como metáfora del amor de Dios por su Esposa, la Iglesia. Aquí, sin embargo, estamos ante la gran ramera, tal y como revelan las palabras del estudiante: "Y la mujer estaba rodeada de púrpura y de escarlata y adornada de oro y de piedras preciosas, y de perlas, y tenía en su mano un vaso de oro lleno de abominación y de la inmundicia de su fornicación. Y en su frente escrito un nombre: *Misterio*" (nota 96). Palabras que más tarde repiten en latín el Estudiante y el Sacristán (nota 105), y que transcriben el pasaje del último libro del Nuevo Testamento, en el que, según las interpretaciones cristianas, la gran ramera o Babilonia se identifica con Roma, que ha fomentado todos los cultos idolátricos[57].

El tono, por tanto, de este entierro burlesco que se desarrolla en los sótanos del Vaticano es claramente sacrílego, con burlas a ritos y oraciones católicas. El Sacristán - el personaje que posee las llaves de la Iglesia como lugar físico de oración y, por tanto, quien encierra a Dios entre sus puertas y que coincide con el sacristán del primer acto en Siena - blasfema contra los sacramentos de la Eucaristía: "¡Arriba el vino! ¡Arriba la sangre de Cristo" (p. 41); y de la Penitencia: "Ego te absolvo pecatos tuos. In nomine patris bacorum, filius dionisiorum et espíritus santus vinatorum" (nota 97). Pero también sobre la nueva elección del Papa que en ese momento se estaba realizando: ¡Papam habemus... y el vino nos bebemus!" (nota 100) .

Por su parte, el Estudiante simboliza una fría razón y expone diversas ideologías críticas con el cristianismo. Con la frase "la religión es el vino del pueblo" (nota 99) juega con las palabras de Marx: "la religión es el opio del pueblo", con las que Bergamín había manifestado no estar totalmente de acuerdo: "la religión no es opio. No puede ser adormidera. La religión cristiana, católica, es todo lo contrario. (...) Lo que es o puede hacerse opio, adormidera, cocaína o algo peor, intoxicación, mortal veneno, fue aquel costumbrismo supersticioso engendrado en la desventura política clerical que invadía a España"[58]. Más conforme se muestra con la burla irónica que supone querer ver y encontrar la Teología (nota 101), pues, según él, entenderla, al pie de la letra suponía darle la razón al demonio: "La Teología es la lógica del Diablo"[59].

Por otro lado, el excesivo racionalismo de este personaje le lleva a rechazar el espíritu y los dones espirituales que otorga la Iglesia en otra de sus intervenciones: "Los cerdos eran inocentes cuando los endemoniaron de espíritu. Ellos nada querían con el espíritu" (nota 102), donde aúna un pasaje evangélico con el darwinismo, cuya teoría de la evolución natural fue condenada por la Iglesia como contraria a la idea de creación divina

---

[57] *cf. Apocalipsis* 17, 4-8, en *Nuevo Testamento*, Madrid, BAC, 1965, p. 492, notas 5 y 8.

[58] José BERGAMÍN, "Cuatro paredes chamuscadas", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, pp. 217-218.

[59] *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 57.

desde la nada (nota 104). Y también observamos en una de sus entradas - "El diablo tiene cara de Embajador de España!" (nota 93) - la referencia a un momento reciente de la Iglesia española, pues se alude a distintos personajes que actuaron para el gobierno de Burgos ante el Vaticano durante la guerra civil como el marqués de Magaz, embajador ante el Vaticano en 1936; el cardenal Gomá, primado y representante oficioso de la Santa Sede; o bien, José Yanguas Messía, enviado como negociador a Roma por el gobierno de Franco. Bergamín emitirá duras palabras respecto a la actitud de todos ellos, quienes provocarán, con sus acciones, el rechazo de la Iglesia por parte de muchas personas durante la guerra civil. Para nuestro autor era preferible una Iglesia perseguida que profanada.

Esta fusión entre pasado y presente acaba, simbólicamente, con el "naufragio" de todos estos personajes contrarios a la Iglesia. Su entierro burlesco, pues sabemos que la acción transcurre también en el martes de carnaval al igual que las de los tres actos, será el contrapunto para otro entierro y burla hacia la Iglesia, la elección del sucesor del Papa Gregorio XI en el cuadro segundo.

En este cuadro segundo, aparece un gran espejo donde se reflejan los cardenales que se encuentran ante el catafalco del papa muerto, Gregorio XI. Éste fue el último Papa que vivió en Aviñón, pues quedará como sede de la Iglesia el Vaticano, a partir de su muerte, acaecida el 26 de marzo de 1378. En la elección que realizaron los dieciséis cardenales que se hallaban en Roma, salió nombrado como Papa Bartolomé Prignani, arzobispo de Bari, quien tomó el nombre de Urbano VI, tal y como lo nombra Bergamín en la obra. Pero la cuestión se complicó doblemente, igual que el espejo que simbólicamente gobierna la escena puede multiplicar o duplicar las imágenes a su gusto. Por un lado, el pueblo romano presionaba y pedía un Papa romano. De este modo, los cardenales se prestaron a la "farsa" de vestir como tal al que era en aquel momento el cardenal de Roma, Tebaldeschi, y, cuando se calmó el motín, procedieron a la elección canónica de Urbano VI. El mismo Tebaldeschi desengañó al pueblo y reconoció a Urbano VI como Papa[60], actitud que recuerda en su epistolario Santa Catalina[61].

Pero, por otro lado, el problema no se solucionó, pues algunos cardenales descontentos se reunieron fuera de Roma y finalmente eligieron otro Papa en la persona del cardenal Roberto de Ginebra, que tomó el nombre de Clemente VII. Entre estos prelados, se encontraban tres de los cuatro que aparecen como personajes en este epílogo: Jacobo Orsini; Simón de Brossano y el aragonés Pedro de Luna quien, precisamente, sucedió al antipapa bajo el nombre de Benedicto XIII[62]. El último de los cardenales citados, Francisco Corsini, no sabemos a ciencia cierta si tomó postura contraria y se alió con estos cardenales "rebeldes"[63], mientras que debemos señalar la ausencia significativa de Roberto de Ginebra, cuya imagen como papa también podría haber aparecido en ese espejo que nos revela la otra falsa elección del primer dignatario de la Iglesia en aquel momento.

---

[60] *cf.* notas 110 y 115 a *Tanto tienes.*
[61] En sus cartas 312, 317, 350.
[62] Ver sobre estos personajes, las notas 111, 113 y 114 a *Tanto tienes.*
[63] *cf. op. cit.*, nota 112.

En todo este cuadro, aparecerán los textos de los Evangelios donde se designa el poder y limitaciones de la Iglesia temporal. Por un lado, las palabras que dirige el Cardenal Tebaldeschi a Urbano - "Tú eres Cristo, hijo de Dios vivo" - reiteran las que dirigió San Pedro a Jesucristo, precisamente antes de que le otorgara el poder absoluto sobre su Iglesia, según el relato que de estos hechos nos transmite san Mateo (nota 122) y que nos recuerda esas otras llaves materiales que estaban en poder del Sacristán (nota 6). Pero también aparecen los pasajes donde el mismo Jesucristo denuncia el comercio que se realiza con sus bienes, como el sorteo de su manto nada más morir y que Bergamín pone en boca de Urbano: "¿Tirasteis los dados con vuestras manos consagradas? ¿Y sobre su túnica echasteis suertes?" (nota 120). Denotan estas dos duras interrogaciones que todavía se sigue mercadeando con la figura y el mensaje de Jesucristo en unos términos nada espirituales. Y, en ese sentido, la actitud de la jerarquía eclesiástica judía no difiere respecto a la ejercida por la cúpula católica: "escrito está: mi casa, casa de oración será llamada; mas vosotros la habéis hecho cueva de ladrones", siguiendo la escena que se desarrolla en el Evangelio de san Mateo, donde Jesucristo expulsa a los mercaderes de su templo, como Urbano, según la acotación, lo hace con los Cardenales (p. 50).

El doble escándalo que se denuncia en este cuadro - la elección falsa y burlesca de un papa ficticio y el poder mercantil de una iglesia alejada totalmente de los dones que la sustenta - es tema recurrente en las Cartas de Santa Catalina. Precisamente, en una de sus epístolas se recuerda la paradoja que encierra el hecho de que incluso del escándalo pueda salirse algún bien, según manifiesta en la pieza el Cardenal Tebaldeschi: "Necesario es que se haga el escándalo. Mas ¡ay de aquel por quien el escándalo se hace!" (nota 123). Nos referimos a la misiva que la Santa envió a fray Raimundo a principios de abril de 1378 y en la que le explica de qué manera Dios le reveló que permitía el mal en su Iglesia para que, de esta forma, se renovara y purificara. Transcribimos aquí el fragmento que mejor conviene al caso:

> Declaró [Dios] parte por parte el misterio de la persecución que ahora sufre la santa Iglesia, la renovación y exaltación, que han de venir con el tiempo. Dijo que permite los tiempos presentes para volverla a su estado anterior. Adujo la primera y dulce Verdad dos palabras que se contienen en el santo Evangelio, es decir: *Es preciso que haya escándalo en el mundo*, y después añadió: *Pero ¡ay de aquel por quien viene el escándalo*. Como si dijera: *El tiempo de esta persecución lo permito para desarraigar los cardos en mi esposa, que está llena de zarzas, pero no permito las maquinaciones de los hombres.* ¿Sabéis cómo actuó? Como lo hice cuando estaba en el mundo, pues fabriqué un látigo de cuerdas y arrojé del templo a los que allí vendían y compraban, pues no quería que de la casa de Dios se hiciese cueva de ladrones. Te aseguro que así obro ahora, porque he hecho un látigo con las criaturas y con él arrojo a los mercaderes inmundos, codiciosos, avaros y engreídos por la soberbia, que venden y compran las gracias del Espíritu Santo[64].

[64] Carta 219, dirigida "A fray Raimundo de Capua, de la orden de los predicadores y al maestro Juan Tercero, de la orden de los hermanos ermitaños de S. Agustín y a todos los demás compañeros suyos, cuando estaban en Aviñón", p. 802.

Como se puede comprobar, todas las ideas de estas líneas se recogen de forma descriptiva en este cuadro que, a su vez, posibilita la entrada de la protagonista en las siguientes escenas.

Vienen marcados los dos siguientes cuadros por ese aire de irrealidad que le proporciona la primera de sus acotaciones: "*el escenario debe estar oscuro hasta que se indique, por lo que solamente se perciben sus bultos como sombras*" (p. 51). Bultos que ocultan a la mayor parte de los personajes que han aparecido en los dos cuadros anteriores y que van a ir coincidiendo en escena para acompañar la apoteosis moralizadora del cuadro final.

Así, ya en el tercer cuadro de este primer epílogo se produce el encuentro entre las dos figuras perseguidas por la iglesia terrenal: Santa Catalina y el papa Urbano VI. Ambos parecen revivir, en sus actitudes y palabras, momentos de la existencia de Jesucristo, tal y como nos los relatan los Evangelios. Además, ambos sufren en su piel dos de las acusaciones más frecuentes para aquéllos que se apartan de los postulados de la iglesia terrenal y que no son otras que los cargos de "hechicera" o bruja para la primera y "loco" para el recién nombrado Papa. A esos ataques infundados del Sacristán, el Capitán, el Estudiante y el Licenciado, Santa Catalina responde con valentía y con las mismas palabras que utilizó Jesucristo cuando lo iban a prender[65]. Por su parte, Urbano VI, tal y como ya anunciaba con palabras en el cuadro anterior, no quiere ser un fantoche ("pelele" es la palabra exacta que utiliza Bergamín) en manos de quienes lo han elegido, ni mucho menos ser culpable de que la iglesia se convierta "en una cueva de ladrones" que utilizan el templo – como en época de Jesús – para comprar y vender. Se aúnan así las tres iglesias: la de tiempos de Jesucristo, la de época de Santa Catalina y Urbano VI, y la del propio Bergamín; todas ellas inculpadas por el mismo delito, la simonía o mal uso de los bienes gratuitos del Espíritu Santo. La acción y acotación final, la entrega de la navecilla a la Santa por parte del Papa, tiene un sentido simbólico que nuestro autor explica al final de la obra, en la intervención final de la actriz que interpretó "dentro del teatro" el personaje de Catalina de Siena (p. 62).

Sentidos simbólicos que impregnan todo el cuarto y último cuadro de este epílogo. Así, toda la escena recibe como música de fondo la de un cantar alegórico de Gil Vicente que empieza con el verso "Muy serena está la mar" y que termina con la alusión a la nave de la Iglesia espiritual, la que defendían Jesucristo, la Santa y Bergamín: "¡Ésta es la nave de amores!"[66]. Además, el contenido de dicho poema sintetiza muy bien la experiencia religiosa de cada uno de los creyentes, en particular, y de la Iglesia espiritual en general, pues a pesar de las mareas, zozobras y sufrimientos la nave sigue en pie. Y así lo ilustra la visión de la navecilla que había entregado en el cuadro anterior el Papa Urbano VI a Santa Catalina, y que no se consume por las llamas de la pira funeraria. También es significativo que el catafalco aparezca escoltado por los "otros dos Papas: el falso Papa, Cardenal Tebaldeschi, y el anti-Papa, Roberto de Ginebra, Clemente VII", quien, por fin, aparece en escena (nota 135). Aunque según esa misma acotación aparezcan como "figuras inmóviles", serán ellos, junto con fray Raimundo, los únicos personajes que hablen en todo este cuadro. Y lo harán con palabras extraídas, una vez más, de los evangelios, concretamente las que le dirigió Jesucristo a María Magdalena cuanto ésta fue a buscarle al

[65] *Juan* 18, 4, 5 y 8.
[66] *Tanto tienes,* vv. 200-216 y 231-237.

sepulcro sin saber que había resucitado y que han dado lugar a todo un subgénero dentro del teatro religioso de la Edad Media[67]. También aquí la protagonista llora cuando Urbano VI le retira la navecilla para lanzarla a las llamas, pensando quizás en que será destruida por el fuego, que no podrá resucitar de la "culpa infiel, torpe error, ciega herejía", peligros en que resume Fray Raimundo, a partir de unos versos de Calderón (v. 230), las zozobras a las que se ha visto sometida la Iglesia.

Por tanto, para Bergamín, tan blasfemo resulta el sacristán (alter-ego o la misma figura que el de Siena de los tres actos), emborrachándose con la sangre de Cristo como esos cardenales que tampoco utilizan bien los dones recibidos y eligen temporalmente a un papa para salvar sus vidas. Precisamente, esa imagen de la sangre utilizada con diversos sentidos resulta otro punto común entre Santa Catalina y Bergamín. Y así, se utiliza como sangre de Cristo, como *"dulzura* de la sangre que nos quema por el amor"[68], y también como pasión irracional del hombre (violencia, lujuria, gula, ira...), entendida como destructora de lo mejor y más espiritual que éste lleva dentro.

Y el hombre y la iglesia espirituales son los vencedores de este misterio, tal y como se desenvuelve y finaliza el primer epílogo en sus dos últimos cuadros. En ellos, se presenta la figura de Santa Catalina como salvaguarda de la Iglesia, al soportar sobre sí el peso de esa nave. Tal actitud coincide con la visión histórica de la Santa de Siena, quien escribió más de cincuenta cartas a grandes prelados y cargos eclesiásticos, solicitando una reforma de las costumbres y de ciertas actitudes de su alto clero. La nave sale triunfante, como representación de la Iglesia espiritual y eterna que siempre defendió Bergamín[69], tal y como expone como segundo punto de la moraleja de su obra (p. 62). La Babilonia o Roma corrupta puede caer, pero no así la Iglesia como Esposa de Cristo.

También en este Primer Epílogo, como ocurría en los tres actos, encontramos referencias al momento histórico de Bergamín. El director de la revista *Cruz y Raya* podía sentirse decepcionado por la actitud de la Iglesia durante la contienda civil española, si bien es cierto que no todos los obispos españoles apoyaron el término "cruzada" bajo el que las filas "nacionales" querían legitimarla como guerra de religión. De nuevo nos encontramos con el conflicto que viven algunos sacerdotes o prelados en sus obras - *La niña guerrillera* o *Tanto tienes*...- entre adherirse a un bando o a otro: a favor de la Iglesia de Cristo - eterna y espiritual - o contra ella, corrompiéndola con criterios temporales - guerras, adhesiones políticas, corrupción moral -. Además, la idea que se desprende en todos sus escritos sobre la separación entre Estado e Iglesia se veía en esos años trastocada gravemente. En efecto, el 7 de junio de 1941 la Santa Sede y el gobierno de Franco llegan a un acuerdo por el que se reconoce el derecho de éste en la presentación de obispos en España y a respetar los cuatro primeros artículos del Concordato de 1851, que se había abolido durante la República: la participación de la Iglesia en la enseñanza, el derecho a ejercer la censura de imprenta, la dotación económica y la declaración de oficialidad de la religión católica.

---

[67] Ver a ese respecto la nota 136 a *Tanto tienes.*

[68] José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", en *El clavo ardiendo...*, p. 62.

[69] José BERGAMÍN, "Por nada del mundo (Anarquismo y Catolicismo)", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, pp. 78-79.

Por todas estas razones, y en su línea de acudir a referentes -literarios o históricos - anteriores, elige otro momento en que Roma se había visto a la deriva, al querer que prevaleciera el poder temporal o político (miedo a los desórdenes civiles en Santa Catalina y a los abusos de Hitler o Franco en Bergamín), sobre el eterno y espiritual. En este sentido, cabe recordar de nuevo esa distinción entre las dos Iglesias que siempre tuvo presente nuestro autor: "siempre que me refiero a una Iglesia muerta y corrompida, o perseguida, me refiero exclusivamente a aquella parte de la Iglesia en el tiempo (...) susceptible de pecar mortalmente, de corromperse mortalmente, o de ser vivamente perseguida. A la Iglesia *cuerpo de pecado*. En modo alguno me refiero nunca a la total Iglesia cristiana, visible e invisible, en la plenitud de los tiempos; al cuerpo místico y divino de la Iglesia de Cristo, al orden de la caridad sobrenatural, (...) *al pueblo eterno de los fieles*: a la perdurable, permanente, revolucionaria y popular, espiritual, comunión eterna de los santos. A la revelación de Cristo"[70]. Sólo con el recuerdo de estas palabras se puede comprender mejor la segunda moraleja final de la obra, a partir de la metáfora de la Iglesia como nave que jamás puede naufragar, ya sea en época de Bergamín o de Santa Catalina:

> [En los tres libros de Dante sobre la Monarquía (sobre las Repúblicas o los Principados y el Imperio) traducidos por Marsilio Ficino, afirma que se oponen al Imperio o Monarquía como unión] "gentes de hábito clerical, o de investidura ordenada sacerdotalmente como tal en esa misma católica Iglesia. Y así las clasifica Dante en estos tres grupos: primeramente, el Papa y algunos otros Pastores, Cardenales y Obispos; después, religiosos y sacerdotes avariciosos, simoníacos, corrompidos y quién sabe qué más; por último, lo que el poeta llama *decretistas* o juristas, ignorantes de Teología y de toda cuestión de fe. Pero Dante entendía, como nuestro Infante Don Juan Manuel, que *Dios es derechuelo*. Y que, por serlo, quiso separar tan exactamente una cosa de otra: orden y cristianismo. Siempre el pensar cristiano en el mundo separó enteramente esos términos que ahora vemos, como tantos otros, que se quieren unir, o reunir, al parecer, políticamente, como si quisieran confundirse en uno solo[71].

1.1.2.2. Segundo Epílogo: Teatro

En este epílogo en el teatro se produce también un cambio de época: nos encontramos en época contemporánea y no en el siglo XIV. Hasta ahora la escenificación de cada uno de los tres actos y de los cuatro cuadros del primer epílogo obedecía a esa constatación del Capitán de que "Cuatro cosas digo que no cambian, que siempre son iguales *(con misterio)*: sacristías, cárceles, patíbulos y sepulturas" (nota 31). Y, precisamente, en esos cuatro espacios y con idéntico orden se desarrollará la acción del "misterio", propiamente dicho, de Santa Catalina. Así, el primer acto sucede dentro y fuera

---

[70] *op. cit.*, pp. 78-79.

[71] José BERGAMÍN, *El pasajero, peregrino español en América, I*, México, Séneca (primavera, 1943), p. 121.

de una "capilla" donde el sacristán quiere tener poder absoluto; en el segundo estamos en "*una calle y una prisión*"; el tercero es presidido por un "*patíbulo*" y, los cuatro cuadros del Epílogo 1 giran sobre la muerte, real (el cadáver de Gregorio XI) o ficticia (pellejo de vino vestido con hábitos) de una persona.

El marco cambia, como hemos dicho, en el último epílogo. Su ubicación en el "teatro" permite a Bergamín ofrecernos los tres puntos de vista que, en su opinión, cooperan en el espectáculo teatral: "autor, actor, público", como había dejado escrito también en sus "Acotaciones a *Medea*". Vuelve aquí sobre la misma idea: las motivaciones de un espectador ante una representación son muy variadas, y él ejemplifica esas diferentes posturas en los cuatro tipos de público que se han dado cita en el estreno de su *Santa Catalina*, además de criticar diversas posturas vitales de algunos de esos espectadores.

Aunque nuestro autor no hace explícita la época en que transcurre este epílogo, resulta obvio que sucede en una época contemporánea a Bergamín, aunque sólo sea por la alusión al "cine" que realizan "la pareja amorosa" en la segunda escena. Nosotros nos inclinamos, además, por situarla en época de la República, porque se conjugan "los mítines del sindicato" con las prohibiciones del "Señor Obispo", tal y como aparecen en boca de doña Socorro y doña Amparo. Respecto a la primera alusión, cabe recordar que desde que se promulgó la ley del 26 de enero de 1940, "la organización sindical de Falange Española Tradicionalista y de las JONS es la única reconocida con personalidad independiente por el Estado"[72]. Terminaba así, tras la guerra civil, la libertad para asociarse o sindicarse para los distintos fines de la vida humana que propugnó la Constitución de 1931 en su artículo 39 y que otorgaba importancia en los sucesivos gobiernos republicanos a los dos sindicatos mayoritarios, la UGT y la CNT[73].

Por otro lado, la censura del Obispo se realizará tras el estreno de la obra y no previamente, como ocurrirá en época franquista[74] y, paradójicamente, prohibiría una obra que, desde cualquier punto de la fe y el dogma católicos, resulta irreprochable, aunque no lo vea así una parte del público. Y, ciertamente, serán las primeras espectadoras las que salgan peor paradas de la crítica bergaminiana pues, la "ceguera" de doña Socorro y doña Amparo les ha impedido comprender el sentido exacto de la obra y la han juzgado únicamente por las apariencias. Ambos personajes representan dos de los rasgos más denostados por nuestro autor, la hipocresía y la ceguera intelectual.

Su visión de la obra es parcial, pues se han cuidado más de atender a todo lo que envuelve el espectáculo escénico, que a la representación como tal. Corresponden a esa clase de público que acude al teatro como un acto social más, vestidas con "traje de

---

[72] *Enciclopedia universal ilustrada, Apéndice 1940-41*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948, p. 492.

[73] *Enciclopedia Espasa, XX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 10625-10626.

[74] Control, por parte de las instituciones religiosas de los medios públicos, que se recogerá en el artículo XXIX del Concordato entre la Santa Sede y España después de la guerra civil, por el cual el Estado cuidará de que "se dé el conveniente puesto a la exposición y defensa de la verdad religiosa por medio de sacerdotes y religiosos designados de acuerdo con el respectivo ordinario" (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento 1953-1954*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 445).

noche" y pendientes más de "esa farsante de Adelaida" o de "la hipocritina de doña Lupe" que del texto o la actuación en sí. Por esa razón, Bergamín no suavizará su mordacidad, presente en los nombres que elige para ellas, Amparo y Socorro; en su colocación dentro de un infierno – el propio teatro – en que ellas se encuentran perdidas; o en la alusión a esa ceguera con la que ven la vida "como siempre". Sólo salva de la quema a Socorrito, representante de una juventud que no comprende la actitud escandalizada que han adoptado su madre y su amiga ante la obra. Una vez más, nuestro autor muestra sus preferencias por las mujeres jóvenes, a quienes situará como protagonistas de casi todas sus producciones teatrales en el exilio.

El segundo tipo de espectador corresponde al que va al teatro como quien va al cine, "para no ver nada". Ella y Él, la pareja amorosa, están más pendientes de vivir en su enamoramiento que de ir al teatro para disfrutar con la representación. Lo que necesitan es un lugar para refugiarse y recrearse en su amor y el teatro, como espacio físico, les resulta un lugar ideal. En una obra posterior, *La cama, tumba del sueño*, volverá Bergamín a recurrir a dos personajes anónimos, Él y Ella, que, en ese caso, se conocerán asistiendo a una representación teatral y acabarán siendo los protagonistas de la misma. Las similitudes no van más allá, pues tampoco en *Tanto tienes* otorga nuestro autor mayor relevancia a la pareja de enamorados. Sin embargo, no puede reprimir cierta crítica velada al final de su breve intervención, cuando los hace tropezar y reconocer que tampoco ellos – como doña Socorro y doña Amparo – han sido capaces de ver o extraer algún sentido a la obra.

El siguiente grupo de espectadores que sitúa Bergamín sobre el escenario también acude al teatro por diversos motivos que no tienen nada que ver con el acto teatral en sí. El Político y el Periodista casi han acudido por obligación laboral, aunque en cada uno de ellos se entienda de distinto modo. El primero tiene que emitir un juicio de valor sobre la obra; debe situarse respecto a ella públicamente y por eso le interesa tanto conocer qué clase de drama ha visto, si es reaccionario o inmoral, con qué intención ha sido escrita, etc. La respuesta afirmativa o negativa a esas preguntas no la busca él mismo, sino que interroga a quienes le acompañan y, además, parece que esos juicios resolverán la cuestión de si a él, personalmente, le ha gustado o no la obra, pues le permitirán saber si ésta se sitúa o no conforme a lo que él resulta "políticamente correcto". Y nuestro autor siempre criticó a ese tipo de personas, incapaces de pensar por sí mismos:

> Marx afirma que conocer es transformar, que el conocimiento es esencialmente transformación; pues pertenece al proceso mismo de transformar el mundo, el pensarlo. Pensar es actuar. No hay acción humana que no sea obra del pensamiento, actividad intelectual del hombre. Por eso todo pensador es revolucionario: porque piensa. El intelectual, en todo caso, es, verdaderamente, el hombre de acción[75].

Y si Bergamín considera una falta imperdonable no pensar, en el caso de un político esa carencia le debía parecer aún menos excusable. También el Periodista, por motivos de trabajo, ha acudido a la representación. En el texto de *Tanto tienes* no sale

[75] José BERGAMÍN, "Los dedos huéspedes. Derrotero paradójico", *Hoy*, México D.F., 218 (26 abril 1941), pp. 20-21 y 82; recogido en Las *ideas liebres*, edición al cuidado de Nigel Dennis, Barcelona, Destino, 1998, p. [43].

muy mal parado este personaje, aunque sólo sea porque, al lado del Político, parece tener cierta opinión sobre el teatro en general y la obra en particular. Sin embargo, sí hay cierta ironía algo velada por parte de Bergamín cuando lo hace disputar con el político en esa pugna por "ganarle la mano" en petulancia e ironía. Desde luego, en otros textos de nuestro autor es más ácida su crítica hacia ese tipo de periodistas, encargado de reseñar, entre otras cosas, los acontecimientos teatrales: "JUICIO DE VALOR.- ¿Por qué hablas de lo que no te enteras y te metes en lo que no te importa? Porque soy crítico literario?"[76]. Como tendremos ocasión de recordar más adelante al referirnos al Viejo Crítico Teatral, a Bergamín no le gustaba dar explicaciones sobre sus obras y, desde luego, mucho menos, que otros las intentasen dar por él. Eso no impide que él haya actuado como crítico literario en varias ocasiones, no sólo a través de sus aforismos sino también en varios textos suyos que versan sobre diversos autores y obras literarias. Pero siempre queda claro que son sus ideas, libres o "liebres", que no deben ser enlatadas y constreñidas como si fueran verdades absolutas.

Respecto a los otros dos personajes, el Pintor y el Músico, parece que acuden a la representación para fijarse en los dos aspectos que acompañan al arte teatral y que son tan importantes como el propio texto o diálogo. La idea de literatura y teatro como arte total, en el que caben otras manifestaciones artísticas, está muy arraigada en nuestro autor, y así "la enseñanza de Bergamín no se limita a la literatura española: en su concepto de cultura total entran también la música, la filosofía, la teología, las artes plásticas, etc..."[77]. En varios aforismos, como los recogidos en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*[78], define a la música como "puente de plata", como sugeridora de lo mejor y lo peor para el hombre, pues para Bergamín, la música es un arte peligroso, que guarda ciertas similitudes con la religión y, por eso, puede esconder a Dios o al Diablo – los dos escritos con mayúsculas -. En *Tanto tienes*, nuestro dramaturgo ha intentado ofrecer un mensaje religioso que espectadores como doña Amparo y doña Socorro han interpretado al revés; o que, al igual que el Político – como le echa en cara el Músico – no han sabido escuchar y comprender. De ahí las múltiples advertencias de Bergamín respecto a la música y, de ahí también que, incumpliendo sus principios de no dar explicaciones a sus obras, no le quede más remedio que poner en boca del personaje de la Santa la intención que le ha movido a la hora de escribir esta pieza. Conocía de antemano nuestro autor lo difícil que es hablar de temas religiosos y no ser mal interpretado, pues no en vano había ejercido el cargo de director de la revista *Cruz y Raya* durante sus tres años de existencia: "Revista católica y republicana evidente, no querían colaborar en ella muchos republicanos porque no eran católicos y muchos católicos porque no eran ni querían ser republicanos. Estos últimos se fueron declarando contra ella hasta convertirse en sus peores enemigos: no sin haber intentado antes apropiársela. No lográndolo mientras la República vivía les bastó, al destruirla con su *cruzada*, incluirla en la misma exterminación"[79].

---

[76] José BERGAMÍN, "El duende mal pensante", *El Heraldo*, México D.F., (diciembre 1967), p. s/n.; recogido en Las *ideas liebres...*, p. [94].

[77] Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa*, Montevideo, Cal y Canto, 1995, p. 25, nota 44.

[78] Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, pp. 121-132.

[79] José BERGAMÍN, "Signo y diseño de Cruz y Raya (1933-1936)", en *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*, Nendeln-Liechtenstein, Verlas Detlev Auverman KG, Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, 1974, p. IX.

Y si el Músico le sirve para recordar que "no hay mejor sordo que el que no quiere oír música celestial...", el personaje del Pintor le ayuda a reflejar a ese tipo de espectador que acude al teatro "de tifus", porque es amigo del decorador y, por esa razón, no ofrece ningún juicio - peyorativo o no – respecto a la obra.

Hasta esta escena poca fe parece tener Bergamín respecto a ese público al que considera, sin embargo, como uno de los tres pilares fundamentales de todo teatro[80] , junto con el actor y el autor. Y tampoco nos sacarán de dudas las intervenciones de los personajes de la cuarta y última escena de este segundo epílogo: el Viejo Crítico teatral, el Joven Poeta y el Joven Indiferente. Al contrario que las primeras espectadoras retratadas por nuestro dramaturgo, estos personajes afrontan la interpretación de la obra como la de un sermón religioso, lleno de citas que la convierten en "la Biblia en pasta". Al igual que le ocurrió con *Cruz y Raya*, sabía nuestro autor exiliado que su "misterio" no iba a gustar ni a quienes se consideraban católicos ni a los republicanos. A los primeros por parecerles que era un tipo de pieza "inmoral" y a los segundos por "reaccionaria" - con palabras que el propio Bergamín puso en boca del Político -; o, dicho con otros términos utilizados por él, por ser demasiado "gato" o "liebre".

Nigel Dennis ha comentado muy acertadamente la importancia de esas ideas "liebres" o "libres" en el autor de *Tanto tienes*, en relación con sus aforismos:

> Siempre ágil e inquieto, Bergamín es, quizá ante todo, un escritor de ideas. Tropieza con ellas constantemente – incluso en los lugares más inesperados – y se divierte un rato con ellas, no con el propósito de cazarlas – y llevarlas a casa para exponerlas como trofeos muertos – sino para liberarlas y dejarlas correr, para asombro de algunos y escándalo de no pocos. En este sentido, podría decirse que Bergamín es un libre pensador (o pensador libre), un hombre de ideas libres o, como diría él, de *ideas liebres*. De ahí, la significación particular de uno de los primeros aforismos de este libro: "Hay que correr las ideas como las liebres: no para cogerlas, sino para verlas correr. Y no seguirlas – perseguirlas - demasiado, para no acabarlas". En general, el aforismo bergaminiano quizá no sea más que una breve cárcel de idea: estela luminosa del pensamiento que huye o huella del libre vuelo de ideas[81].

Pero si parece defender la "liebre" como sinónimo de idea en libertad, no es menos cierto que tampoco adquiere para él el término "gato" el sentido peyorativo que subyace en la frase popular "dar gato por liebre". Y de este modo, "¿nos extrañará que Bergamín, preguntado una vez de qué se vestiría si fuera a un baile de disfraces, contestara sin dudar que le gustaría disfrazarse de Arlequín y que la máscara fuera de gato, su animal doméstico preferido, cuyo dibujo aparece, como el pájaro, en tantas de sus cartas y dedicatorias de libros?"[82]. Ni tampoco puede sorprendernos que, años más tarde, realice su

---

[80] *Medea, la encantadora*, p. 313.

[81] Nigel DENNIS, "José Bergamín, aforista", en José BERGAMÍN, *Las ideas liebres...*, p. [16].

[82] José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, p. 67.

especial interpretación de *La gatomaquia* de Lope de Vega en *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas*. Está claro que, para nuestro dramaturgo, tan válido resulta el gato como la liebre, una interpretación supuestamente moral o reaccionaria. Y desde luego, esa amalgama de elementos es difícil de digerir no sólo en su época sino en la actualidad pues, de este modo, no consigue complacer ni a un público ni a otro, al margen de la dificultad que impregna el texto de su teatro, lleno de referencias literarias o culturales, de alusiones históricas, de citas bíblicas, de juegos de palabras e inspirador de la máxima provocación a pesar de su absoluta coherencia y dogmatismo. Bergamín siempre presumió de ser católico, y esa defensa de su postura vital y religiosa lo apartó de quienes podían ser afines en cuanto a libre pensadores, pero no comulgaban con el Catolicismo; y de los católicos, en cuanto a incapaces de pensar más allá de las directrices dictadas desde el Vaticano. Quizás, por esta razón, cobre gran importancia esta pieza teatral, como testimonio personal de la incomprensión general que su persona y su obra siempre generó y sigue generando. Y es que, como explica González Casanova, "para el bando de los cruzados, Bergamín será una figura despreciable, traidora a su fe y a su Iglesia, cómplice de la persecución religiosa desencadenada en los primeros días de la revolución popular contra el alzamiento de los generales. Para los Gobiernos de la República en guerra y para la iconografía popular, Bergamín, por su prestigio intelectual y su fe religiosa, será un símbolo viviente que desmentía por sí solo el discurso de la Santa Cruzada del Fascismo"[83].

Nuestro autor no se queja de que el público que él ha reflejado no entienda sus "intenciones" - pues por algo él siempre se negó a darlas por sentado -, sino de que sean incapaces de pensar más allá de lo que el autor escribió o silenció en su obra teatral, ese "misterio" con el que subtitula, en concreto, esta obra.

La última escena de este epílogo en el teatro la protagonizan, de nuevo, los actores que interpretaron los personajes en los tres actos y el epílogo anteriores. Este juego de "teatro dentro del teatro" está en consonancia con la defensa que en muchos de sus textos en prosa realiza Bergamín respecto al teatro como máscara, pura ficción:

> El teatro es grito, como afirma certeramente don Miguel de Unamuno, y alguno tiene que acabar -o empezar- por salir gritando; por eso, cuando no empieza por gritar el drama, la comedia, acaba por gritar el público. (...) ¿Qué hacen Esquilo y Shakespeare o Calderón, sino gritar engañosamente? Gritar de lo que les duele el engaño. El teatro es grito por la palabra o por el gesto; la máscara en un grito para los ojos antes de serlo, por su resonancia de la voz para los oídos: haciéndose por lo visto y oído entendido; transmitiendo el grito del pensamiento, del pensar mentido, fingido, figurado, que es lo dramático: vestido, máscara del pensar[84].

Por esa razón, ya desde la primera acotación, vemos pasar ante nuestros ojos todo el engranaje oculto que conforma la representación teatral, el juguete roto o descompuesto, la máscara evidente a la que hace referencia nuestro autor. Y de esta manera, al correrse las cortinas, se ponen en evidencia "el escenario sin decoración y lleno de todos los trastos que formaron la de la obra", así como diversos objetos que fueron

---

[83] *op. cit.*, p. 168.

[84] "Ramón y el eco", en José BERGAMÍN, *Prólogos epilogales*, edición de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 73-74.

apareciendo a lo largo de la representación. Lo mismo ocurre con los personajes, los actores y actrices que se mezclan con los tramoyistas, "unos todavía vestidos y otros a medio desnudar, unos maquillados y otros despintados". Y Bergamín, al final de esa misma acotación, nos ofrece la finalidad pirandelliana de ese "conjunto sucio y de contrastes", que no es otra que hacer "enteramente aparente la descomposición del espectáculo teatral" (nota 149). Continúa, así, con la mezcla de lo real y lo teatral, que impregnará toda esta escena y que viene marcada también porque los personajes que aparecen sobre el escenario son "los actores que hicieron de" en los tres actos y el primer epílogo. No sabemos sus nombres y apellidos en la vida real, porque lo que importa al autor es subrayar la diferencia entre el personaje de ficción y la personalidad real del actor.

Y a "desenmascarar" el teatro van a ir dirigidos todos los diálogos de esta escena, excluyendo el monólogo final del personaje de la Santa, como comprobaremos después. Bergamín resalta, fundamentalmente, dos aspectos en ese juego entre la ficción y la realidad. El primero hace referencia a aquellos elementos de la vida cotidiana que entrañan el quehacer del actor como artista: su parecer sobre el contenido, los aplausos o la posible acogida del público. Esos comentarios de los actores respecto a la obra, se entremezclan con alusiones a objetos de la vida cotidiana que componen la realidad más prosaica de esos mismos personajes: la búsqueda del pañuelo de Tuldo, del bolso de la Santa y de las llaves del Sacristán que, a su vez, provocan el juego con elementos aludidos en la obra: la pérdida de la cabeza, la sortija o las llaves del cielo, respectivamente. Triple confusión entre el mundo real y el de ficción que le sirve además para desmitificar la posible aureola de los artistas, pues son seres de carne y hueso, con problemas tan normales como los del resto[85].

Además, a lo largo de esta primera parte de la escena, se alude también a la posible reacción negativa del público, a quien "no le gusta que le sermoneen" (nota 150) y que se ha quedado "a oscuras", "como espectadores resignados" (p. 60), tal y como había mostrado en los diferentes tipos de espectadores retratados en las escenas anteriores. Será en ese momento, mientras se hace la luz sobre el escenario, cuando Bergamín – en contra como ya hemos dicho de lo que suele ser en él habitual – ofrezca su interpretación de la obra en boca de la Santa.

Indudablemente, esa iluminación de la sala es simbólica y corresponde a la explicación que ofrece "la actriz que hizo la Santa" al público. En este monólogo final, Bergamín aprovecha la costumbre clásica de pedir al final de la representación indulgencia[86], para resaltar de nuevo el carácter de "juguete roto", de "despojos" con el que él definía su teatro, en particular, y el arte teatral, en general. Ese volver a mostrar el teatro dentro del teatro, la máscara vacía, le sirve también para poner en evidencia la distancia que, en otros escritos suyos, establecía entre el dicho y el hecho teatral, entre lo que el autor ha querido decir y lo que ha dejado dicho, una vez que ha pasado por el filtro

---

[85] Ese intento por "desmitificar" la figura de los actores y mostrar la máscara tal cual es coincidiría con el proceder de Luigi Pirandello en obras como *Seis personajes en busca de autor* – comedia que cita el propio Bergamín en la obra que nos ocupa (ver nota 155) – o *Esta noche se improvisa* (editadas junto a *Cada cual a su manera* en Madrid, Cátedra (Letras Universales, 179), 1998).
[86] Ver nota 157 a *Tanto tienes*.

de la máscara de los actores[87]. Y sin embargo, en esta obra concreta, nuestro dramaturgo nos va a ofrecer una interpretación, sus intenciones personales, algo a lo que siempre se había mostrado bastante reacio:

> Bergamín solía negarse rotundamente a explicar su obra, citando una frase que oyó una vez en boca de un personaje cinematográfico: *Prefiero pegarme un tiro que dar una explicación*. A las preguntas que comenzaban *¿Por qué escribe usted...?*, las calificaba burlonamente de *preguntas de colegiala alemana*, dando a entender que era como preguntarle por qué tenía las orejas tan grandes o la nariz tan larga... [88]

Pero en esta ocasión sí que se decide a resolvernos el "misterio" e incluso nos ofrece la moraleja deducible de la misma, así como antes había dejado expresos los modelos literarios con que había escrito su "*arte-facto*": Calderón, Lope, Gil Vicente, San Juan de la Cruz, etc., y con los que intenta dar ese ambiente místico y de época que aparece como telón de fondo (nota 146). Para que no tengamos dudas acerca de la religiosidad totalmente ortodoxa de la pieza, nuestro dramaturgo, en boca de la actriz protagonista aporta las tres claves interpretativas de *Tanto tienes*. Por un lado, que el amor divino "es más fuerte que la muerte: y la burla". Oración que puede ser entendida de dos maneras distintas, si consideramos su última palabra como sustantivo o verbo. Pero, en un caso u otro – bien sea que el amor de Jesucristo burla a la muerte o bien que ese amor supera las posibles burlas ofensivas que pudieran hacerse respecto a él a partir de esa obra –,este concepto se ajusta plenamente con la idea ya indicada en el tercer subtítulo de la obra - "*LA MUERTE BURLADA*" - y con el epígrafe de San Pablo que – en la primera edición de la pieza- coloca en el encabezamiento del Acto Primero y del Acto Tercero: "*Muerte, ¿dónde está tu victoria? ¿Dónde, muerte, tu aguijón?*"[89]. Además, este pasaje del versículo 55 del capítulo 15 de la Primera Carta de San Pablo a los Corintios, aparece también como epígrafe en uno de los poemas de Bergamín, cuyo tema es la muerte y que reproducimos a continuación:

Vengadora de amor.
Burladora del tiempo.
Enemiga del alma.
Robadora del sueño.

Si mi cuerpo es tu sombra.
Si mi voz es tu eco.
Si tu mano en mi mano,
me conduce al Infierno:

sin helarme en sus llamas,
sin quemarme en sus fuegos.
Si tu imagen desnuda
No es la de mi esqueleto.

---

[87] *cf.* nota 142 a *Tanto tienes.*
[88] Nigel DENNIS, "José Bergamín, aforista", en José BERGAMÍN, *Las ideas liebres...,* p. [15].
[89] *El Hijo Pródigo,* I, 10 (enero 1944), p. 40, y *El Hijo Pródigo,* 11 (febrero 1944), p. 107.

Muerte, ¿por qué me espantas?
Muerte, ¿por qué te temo?
Si no eres más que un nombre
vacío de lo eterno"[90].

En segundo lugar, sin "irreverencia suya ni nuestra mostraros en este retablo, alrededor de la figura de una santa, el mundo aparente de las pasiones que la rodearon en vida, como fantasmas, como sombra" (p. 62). A esa segunda intención obedece el segundo subtítulo de la obra, *EL CIELO PADECE FUERZA,* que ya vimos provenía de una cita cervantina a propósito de los santos considerados por Don Quijote como "caballeros andantes a lo divino": *Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta ahora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos*"[91]. El interés de Bergamín por esta santa en particular proviene de su época como director de la revista *Cruz y Raya,* donde publicó un breve resumen de su vida y fragmentos de sus cartas, así como noticia de las principales obras de la santa italiana[92]. La traducción y las notas son de él quien, sin duda, ya debió en esa época planear la obra que nos ocupa, pues no en vano la mayor parte de las intervenciones de la Santa corresponden con los fragmentos – y la translación del italiano – que Bergamín realizó para la revista republicana. A lo largo de *Tanto tienes,* hemos ido señalando con qué fragmentos seleccionados por nuestro autor se corresponden las diferentes alocuciones de la protagonista y más adelante tendremos ocasión de matizar cómo utiliza el dramaturgo exiliado ese material que logró salvar de la guerra civil española.

Por último, la Santa alude a la tercera intención, que es totalmente alegórica: la nave de la Iglesia no se quema a pesar de los avatares históricos, la mala gestión de sus máximos representantes sobre la tierra, la politización por la que se ve tentada la iglesia temporal, las herejías, blasfemias, etc. Y es que, si en expresión de Bergamín, detrás de la cruz está el diablo, no en menos cierto que "la voluntad divina consiente el mal, como al Demonio y como la Muerte: para vencerlos" (p. 62). Eso es lo que ha dejado dicho nuestro autor, quizás por ello pide perdón de nuevo, porque sabe de antemano que este misterio parecerá irreverente a los ojos de algunos, aunque se rija por el dogmatismo más absoluto; y reaccionario al entender de otros, a pesar de que la conquista de la muerte es, para Bergamín, la revolución mayor que ha experimentado el ser humano.

De esta forma, jugando entre realidad y ficción, superponiendo públicos y actores desprovistos de sus máscaras, nuestro paradójico autor, pese a no querer dejar expresa intención ninguna, indica claramente la moraleja final de su obra u obras, ya que hemos podido comprobar que son varios los temas que se relacionan a lo largo de la misma: la conversión de Tuldo en los tres actos; la elección del falso y auténtico papa en el primer epílogo; y las diferentes reacciones e intenciones que lo anteriormente representado

---

[90] *Poesía, II*, p. 94.

[91] Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha,* Barcelona, Instituto Cervantes/ Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 1998, parte I, capítulo LVIII, p. 1095. La alusión a que "el cielo padece fuerza" procede del Evangelio (*Mateo* 11, 12).

[92] *Cruz y Raya,* 3 (junio 1933), pp. 95-114. Reeditado en *Cruz y Raya: revista de afirmación y negación,* tomo I, 1-3 (Abril – Junio 1933), Nendeln-Liechtenstein, Verlag Detlev Auvermann KG / Glashütten im Taunus / Kraus Reprint, 1975, pp. 430–448.

poseen, unido al "desenmascaramiento", tan bergaminiano, de todos los personajes y del teatro en el último epílogo. Las dos primeras partes son las que guardan mayor proximidad con la vida de la santa italiana, mientras la última sirve para dar toda una lección de entender el teatro y las posturas ideológicas que a tantas guerras condujeron en la época de Bergamín. Y quizás en eso estriba el mayor mérito de nuestro autor, en haber tomado esa "Biblia en pasta" y confeccionado una obra que, jugando con lo literario, aúna también dos momentos históricos diferentes, el de Bergamín y el de Santa Catalina, para mostrarnos – siguiendo la imagen que él mismo ha elegido - que, a pesar de los avatares, la barca o nave de la iglesia de Cristo permanece firme.

1.2. Fuentes literarias utilizadas en este "misterio" bergaminiano.

Tal y como nos dice el personaje del Joven Poeta en la tercera escena del segundo epílogo, el autor ha utilizado para la "salsa" de su obra dramática diversas fuentes: Calderón, Lope, Gil Vicente, San Juan de la Cruz, el romancero y cancionero sagrados - y profanos -, la propia Santa Catalina, y los Evangelios y los Salmos... Total: la Biblia en pasta..."[93]. Ya en esta división observamos dos tipos de materiales que se integran dentro de la obra: los de origen puramente literario, como serían los poemas de autores y dramaturgos, así como de los cancioneros populares; y, por otro lado, los de raigambre religiosa, donde se incluirían los textos de santa Catalina - y, fundamentalmente, de sus cartas – así como los versículos bíblicos. A grandes rasgos podemos decir que también la elección de unos y otros se corresponde con una utilización diferente, pues mientras los poemas – acompañados de la música en la mayoría de los casos - suelen servir al autor para ilustrar un aspecto de la trama o como mero adorno dramático, los textos que podríamos considerar como más religiosos se integran dentro de la obra, como diálogos o entradas de los propios personajes, para testificar, de este modo, la autenticidad de lo que dicen. Pero será, quizás, analizando, cada uno de los ejemplos donde comprobaremos mejor esta afirmación.

Si nos ceñimos a los textos del primer grupo, es decir, el integrado por aquellas composiciones en verso con carácter literario, observamos que la primera de ellas, el poema de María do Ceo (vv. 1-14) sirve, como ya dijimos antes, para caracterizar la figura de la santa italiana, que había aparecido en escena, tal y como la presentaba la acotación precedente. El poema es cantado o recitado por una voz anónima y todo él rezuma de ese amor y candidez místicos que constituyen ese placer de morir por amor que tan bien define a Santa Catalina de Siena. Además, el tono dulce de la canción, el ambiente de paz y amor divino que transmite, contrasta de manera manifiesta con la aparición de la figura del Sacristán, polo opuesto, como vimos, de la religiosidad propugnada por la protagonista y el propio Bergamín. Al canto suave y reconfortante de este poema, le sigue el tintineo de las llaves del sacristán; así que con estos primeros esbozos ya tenemos caracterizados a ambos personajes, sin necesidad de recurrir al diálogo en ningún momento. Además, la canción es utilizada también para situar la obra en la época del martes de carnaval y se incluye como una más de las tonadas y sones alegres que aparecen como fondo en esta escena, tal y como se alude en las acotaciones: "*Siempre son de alegres músicas y canciones distantes, fuera*" (p. 4); "*Siguen siempre, acercándose, los sones de canciones alegres"* (p. 4); *" Se sigue otra larga y silenciosa pausa que es cada vez más sonoramente subrayada por la lejana melodía, hasta irse ésta acentuando"* (p. 5). Aparece en ese momento el segundo poema literario (vv. 15-34), cantado en esta ocasión

[93] Nota 146 a *Tanto tienes.*

por la “brigata gastadora” y que empieza con el verso “Por toda la hermosura”. El uso de esta glosa de San Juan de la Cruz en boca del cortejo carnavalesco no priva del significado “divino” o místico que el propio autor puso en el mismo. Esa conquista del inefable amor de Dios, que hace perder los sentidos, describe muy bien otra vez la situación en que se encontraba Santa Catalina quien, en ese momento, se incorpora “como si despertase de un sueño, o, más bien, como si se encontrara en él” (nota 12).

La siguiente canción que nos encontramos en este acto cierra los diálogos que se irán sucediendo entre la Santa y distintos personajes: las Tres Muchachas (pp. 7-8); Nicolás de Tuldo (pp. 8-10); de nuevo las Tres Muchachas (pp. 10-11) y, por último, las Tres Máscaras. Según indica la acotación, los personajes antes citados han entrado en diversas partes de la iglesia y se oye “cada vez más fuerte, el rumor de una multitud que se aproxima”. Es en ese momento cuando de la Brigada “se vuelve a destacar una voz que dice o canta” un villancico, en esta ocasión, de Gil Vicente[94], y que empieza con el verso “Por más que la vida pene”. El sentido último del poema reside en animar a la esperanza, a través de conjugar dos frases hechas: todo tiene remedio menos la muerte y lo último que se pierde es la esperanza. Su inclusión en este momento resulta muy oportuna, pues los sones que se escucharán a continuación pertenecen a la misa de difuntos, los del *Dies Irae* (nota 26). A partir de este momento, y hasta el final del acto, los dos cortejos, el de la Brigata que protege a Tuldo y el del cortejo funerario del canónigo que lo busca para condenarlo, manifestarán sus posiciones a través del diálogo, pero también mediante la música, que acabará entremezclándose con el ruido de las campanas de fondo, tal y como indican las sucesivas acotaciones:

> *Suena, después, un largo tañido lejano de campana, tocando a muerto. Los hermanos musitan en tono bajo su Dies Irae. Las máscaras, también en tono menor, inician un débil rasgueo de mandolinas y guitarras* (p. 14).
>
> *Entretanto, el cortejo de los Hermanos vuelve a formarse, y levantando las parihuelas con el muerto, inician su paso hacia la iglesia; las máscaras músicas (sic) siguen a Tuldo y a la Santa, un poco separados, tocando y bailando; otros, entre estudiantes y capitanes, bailan grotescamente, al compás del Dies Irae, que cantan cada vez con más fuerte voz, los Hermanos, mientras tañe la campana, lejos, doblando a muerto.* (p. 16)
>
> *Tañe siempre la campana doblando a muerto. Cantan los Hermanos el Dies Irae; y otros, bailan grotescamente alrededor* (p. 18).

El segundo acto empieza, como el anterior, con dos canciones que sirven para caracterizar, por un lado, a los personajes y situar la escena, por otro. En efecto, con la primera melodía, el poema cantado de Lope de Vega “Velador que el castillo velas” (vv. 47-56), nos describe muy bien Bergamín la situación en la que se encuentra Nicolás de Tuldo, preso, desvelado y perdido en esa fortaleza que es a la vez cárcel en la que espera la muerte y castillo de amor en que lo ha colocado Santa Catalina. En esta ocasión quienes lo cantan o recitan – las dos posibilidades que de nuevo ofrece el autor – son dos máscaras

[94] Ver nota 24 en la obra sobre estos versos 35-46.

que se oponen de esta forma a los dos guardianes que, tras la canción, nos informarán detalladamente de la suerte que le espera. Tras su diálogo, aparece otra vez la música, entre la que se percibe la segunda canción o poema recitado al que aludíamos, "Sin arrimo y con arrimo". De nuevo, la segunda canción que introduce un acto es una glosa de San Juan (vv. 57-86) que, al igual que en el primer acto, habla del amor divino. Pero, en esta ocasión, el amor que describe no refiere a la protagonista, sino al que acabará por prender a Tuldo, convirtiéndolo a la fe y logrando que muera como mártir y no como asesino. Se sitúa, así, este poema, el más extenso que los que hemos visto hasta ahora, como premonitorio de lo que será la suerte final de este personaje, pero también por el proceso por el que pasará Tuldo hasta su conversión y muerte, gracias a la intervención de santa Catalina: desde encontrarse "sin arrimo" como ahora, hasta consumirse por amor.

Se suceden dos diálogos íntimamente relacionados: el primero entre Nicolás de Tuldo y Fray Raimundo, y el segundo entre este último y la Santa. Ambos inciden en la mismas idea: el sacerdote dominico no ha logrado la conversión del condenado y debe intentarlo ahora Catalina. El primer diálogo es cerrado por la canción que tiene como primera estrofa:

Si la noche háze oscura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?

Este villancico, recogido en el *Cancionero de Upsala*[95], describe muy bien el estado anímico de Tuldo, quien, en esos momentos anteriores a su muerte, no busca hablar con un confesor, sino con un amigo. Se anuncia, de esta forma, la inminente llegada de la protagonista y se consolida también esa conexión entre amor humano y divino que ya anunciaban algunas canciones e intervenciones anteriores: las de San Juan y la del *Cantar de los Cantares*, fundamentalmente. Por su parte, la siguiente canción de Lope de Vega, "Deseos de un imposible"[96] que, una vez más, suena "afuera", puede referirse no sólo al preso sino también a su libertadora y aludir a un "loco amor" tanto humano como divino.

No sólo en esta canción se trata un tema fundamental en la lírica del barroco español, ya que en el siguiente poema, "Ven, muerte, tan escondida" – también de Lope de Vega -, cantado por los Músicos (vv. 111-154), nos encontramos con un ejemplo del llamado "placer de morir", que el propio Bergamín nos explica en su ensayo "La cólera española y el concepto lírico de la muerte"[97]. Viene al caso reproducir aquí algunos párrafos que aclaran no sólo las ideas que el dramaturgo tenía al respecto, sino el sentido último de toda la escena, que desemboca en la conversión de Nicolás de Tuldo, es decir, en la aceptación de su propia muerte como paso a la auténtica vida, a la vida eterna, según el pensamiento católico. Y, así, opina Bergamín en el ensayo antes citado:

> *El placer de morir* es el que le ha dado la vida a toda esta poesía de la fe, teatralizada o popularizada, en España, por Lope de Vega y Calderón

[95] *cf.* nota 51 de la obra.
[96] Ver nota 54 de *Tanto tienes.*
[97] José BERGAMÍN, *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*, Madrid, Plutarco, 1933, pp. 77-132.

(...) porque *el placer de morir* es lo único capaz de calmar, colmándola, esa desesperante impaciencia española de lo eterno.

Sólo Dios puede colmar esa enfurecida impaciencia con su nombre: sólo una eternidad divina.

La cólera de un español sentado no se templa más que a ese ritmo palpitante de eternidad con su oído el que le canta en *La música de su sangre* la comedia lopista y calderoniana (...) en este teatro que lo pone así, ante la mirada, para entusiasmarle de Dios, para endiosarle o divinizarle por la luz cegadora de la fe, racionalmente iluminada, una verdad eterna, una revelación divina.

El español *ha montado en cólera* su teatro, de este modo, para poder *esperar sentado*, eternamente: para *esperar sentado* una eternidad o para eternizarse en *esperar sentado*: para esperar desesperando[98].

Nuestro dramaturgo se apunta a esa línea de mostrar en el teatro cuestiones sobre la "revelación divina", como hemos tenido ocasión de comprobar. Pero no acaban ahí las similitudes con sus homólogos barrocos. Y es que también él entiende, como Lope y Calderón, como Santa Catalina, la vida como muerte y la muerte como vida eterna:

La razón era una pasión para el griego: una pasión humana; la pasión es una razón para el cristiano, una razón divina. De este modo se le representaba al griego, en su teatro, una verificación de la muerte, por la razón, que es el desesperado y desesperante *sentimiento trágico de la vida*, como le ha llamado Unamuno; mientras que al español del XVII lo que se le representa en su teatro es una verificación de la vida por la fe, que es una esperanzada y esperanzadora concepción lírica de la muerte. Por eso el teatro griego se convertía, por su verdad, en un vivo *teatro de la muerte*, como le diría Calderón. En cambio, el teatro católico español del XVII, se hizo, por la muerte, un verdadero teatro vivo: un poético *torcedor del pensamiento*[99].

También desde esta óptica se entiende el último subtítulo de la obra, "La muerte burlada", ya que todas estas obras dramáticas "convergen invisiblemente, por esa fe, en una eterna representación humana y divina del mismo asunto o trasunto espiritual (...); por la fe en otra vida inmortal: por la luz de la fe que nos enciende de racionalidad celeste para burlar la embestida oscura de la muerte en el correr del tiempo o de los tiempos que nos la traen consigo: para burlarla, y birlarla, por el pensamiento encendido de fe, como el torero al toro, por las luces claras de su razón y de su burla: *la muerte habéis de temer / que es toro que está en la plaza*"[100]. Y, sin duda, esta idea encaja bien con el gusto por la paradoja de nuestro autor, pero también subyace tras ella una actitud vital que nos recuerda González Casanova:

En una entrevista afirmó Bergamín: *Yo soy cristiano y católico y, por tanto, especialista de la muerte. Me he especializado en la negación de*

---

[98] *op. cit.*, pp. 91-93
[99] *op. cit.*, p.102.
[100] *op. cit.*, pp. 131-132.

la muerte. Yo solía decir que si ya no creyera en Dios me pegaría un tiro. Si no creyera en la vida me lo pegaría también.

Para Bergamín, todos vivimos muriendo, como creía la cultura barroca, pero el que no muere no vive porque está muerto de miedo. El entender valeroso sabe que estar vivo (la vida es irreal) es morir para no estar muerto en vida, para no anticipar lo malo de la muerte y, en cambio, actualizar la creación surgida de su nada. Vivir muriendo es no engañarse con la esperanza que se sustenta en lo pasajero[101].

Sólo desde esta óptica cristiana se puede entender, por tanto, el mensaje de la obra en general y de todo este pasaje en particular. Las palabras de la Santa, como veremos a continuación, "malinterpretando a lo divino" las de Tuldo, se aprecian quizás mejor así, al igual que todo el poema de Lope, a partir de la glosa de Santa Teresa – con el que habíamos empezado a hablar de ese "placer de morir" que tienen tan en común Bergamín y los autores que le sirven de referencia.

Llegamos, de esta forma, al último poema de este segundo acto, "Dio el novio a la desposada" (vv. 155-163). Se mantiene fiel en su predilección por Lope durante todo este acto, pues al "fénix de los ingenios" corresponden cuatro de los seis poemas que integran el mismo. Esta última canción guarda también un sentido religioso, pues de nuevo la interpretación que debe darse coincide con el simbolismo bíblico que, como veremos después, desde el *Cantar de los cantares* de Salomón se ha otorgado a esas nupcias, en las que la Esposa es el alma del hombre – en este caso de Tuldo – y el Esposo no es otro que Dios. Se alude también a este sentido alegórico del matrimonio entendido como unión del alma con Dios en el diálogo precedente, cuando Catalina muestra su anillo de desposada a Nicolás de Tuldo (nota 19). Respecto a esa predilección por Lope de Vega, sabemos que es común a otros autores de su generación, pero, en el caso de Bergamín fue una constante a lo largo de su vida[102]. Y, así, si en los años 30 publicará el auto de *La maya* en la revista *Cruz y Raya*[103]*;* en sus años de exilio se entretendrá en seguir al pie de la letra los versos del poeta en su adaptación teatral de *La gatomaquia;* o bien, se acordará de él al postular en uno de sus últimos poemas cómo desea morirse:

Fui peregrino en mi patria
desde que nací:
y lo fui en todos los tiempos
que en ella viví.
Lo sigo siendo al estarme,
ahora y aquí,
peregrino de una España
que ya no está en mí.
Y no quisiera morirme,
aquí y ahora,
para no darle a mis huesos

[101] José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, pp. 70-71.
[102] Para la influencia de Lope en Bergamín y en otros autores de su época, ver el apartado "*Los tejados de Madrid*, homenaje de Bergamín a Lope", en el estudio introductorio a dicha obra.
[103] *Cruz y Raya*, Madrid, 23-24 (febrero-marzo 1935), pp. 1-73 del suplemento azul.

tierra española[104].

A modo de síntesis, podemos deducir que la utilización de los seis poemas-canciones que integran este segundo acto obedece a dos fines principalmente: o bien, ayudan a mostrar el estado anímico o espiritual de los personajes – y, en concreto, de Tuldo- ; o bien, recalcan el sentido simbólico de los términos oscuros con los que se refiere Santa Catalina a la conversión, al "matrimonio" entre el alma humana y Dios.

Este último sentido es el que predomina en la única canción que integra el tercer acto. Bergamín elige de nuevo una "copla a lo divino" de San Juan de la Cruz, que se inicia con el verso "Tras de un amoroso lance"[105]. Su ubicación al inicio de este tercer y último acto no es, de nuevo, casual, sino que con ella resalta el carácter de conversión total que ha experimentado Nicolás de Tuldo a lo largo de toda la noche de carnaval. Además, nuestro dramaturgo la coloca entre dos elementos también relacionados con el poeta místico: la "soledad sonora" y la "música callada", dos paradojas tan del gusto bergaminiano y a las que alude en algún que otro poema suyo[106]. Y es que todo este acto girará sobre esos dos ejes: un expresivo silencio y músicas o ruidos que invitan a la introspección. Así, la primera escena se inicia con un "todo es silencio" en el que se ve a la protagonista rezando y que es interrumpido por el poema antes citado. También la soledad y el silencio se conjugan en la entrada del segundo personaje que aparece sobre el escenario, pues va acompañada, según la acotación, por "*un toque repetido de campanas*" y la constatación expresa de que "*entra solo, y silenciosamente, como si no quisiera ser percibido, Fray Raimundo. (...) Permanece a su lado, mudo, durante unos momentos. (...) Están los dos solos, en estos momentos primeros del alba que angustian el corazón como si detuvieran su latido*"[107]. Y, más adelante, Tuldo marcha hacia el patíbulo "*como abandonado a una indecible música que ritma su paso blandamente*" (p. 35) y "*un silencio absoluto se hace en toda la escena al aparecer Tuldo ante la supuesta muchedumbre*" (*ibidem*). Nos son éstas las únicas alusiones a esos silencios que hablan, en opinión de Bergamín y de San Juan. Pues el final de este tercer acto también termina con un juego entre silencio y música: "*La enorme tensión del vacío, que el silencio total hacía cada vez más intensa, empieza a disminuirse y aflojarse, conforme se va percibiendo el canto que, al final de la escena, lo dominará todo, entendiéndose entonces, claramente, en él, las estrofas del Pange Lingua: Tantum Ergo Sacramentum*" (p. 37).

Nos interesaba destacar todos esos "silencios" pues, de alguna manera, ayudan a entender, con su expresividad, la ausencia de tantas canciones o poemas como se habían incluido en los dos actos precedentes. Sin duda, Bergamín glosa y explota –aunque con mayor originalidad – la "soledad sonora" y la "música callada" del *Cántico Espiritual* de San Juan[108], ya que en todas esas acotaciones la alusión a esos versos es innegable y otorga sentido a la escena que en este acto se representa.

---

[104] *Poesía, VII,* p. 30.
[105] Ver nota 74 de *Tanto tienes.*
[106] Como, por ejemplo, en *Poesía, III,* p. 162; *Poesía, IV,* p. 41, 94,123 y 144; y *Poesía, V,* p. 46.
[107] *Tanto tienes,* p. 33.
[108] SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía,* Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 178), 1983. En concreto, los versos 3 y 4 de la estrofa 15 del *Cántico Espiritual*.

Antes de pasar a hablar de cómo utiliza los poemas de autores anteriores en el "Primer epílogo", queremos comentar brevemente otra función que poseen todos los poemas de los tres actos hasta ahora estudiados. Nos referimos a su uso para dar verosimilitud a la época en que se desarrolla la acción de los mismos: el carnaval. En efecto, sabemos que a lo largo de la historia, las comparsas carnavalescas iban acompañadas de música y de canciones: "El mismo Carnaval, vestido a la turca (para indicar, sin duda, su "infidelidad" a la moral cristiana), era llevado sobre angarillas, y, de acuerdo con una idea de que usaron también los pintores moralistas, aparecía armado de instrumentos de música, asociados siempre con la pereza y la lujuria"[109]. Sin embargo, si la fiesta de carnaval en la Edad Media suponía la libertad total para cualquier tipo de transgresión al orden moral existente, no resulta extraño suponer que las canciones que acompañaban sus diversos grupos o "brigadas" – en término usado por Bergamín en esta pieza – tendrían poco que ver con el sentido religioso y, en algunos casos incluso místico, que acompaña a los diez poemas que se incluyen como animación propia de estas fiestas en *Tanto tienes*. De nuevo, el contraste entre la vida y la muerte, la alegría que reina en el ambiente y la tristeza del drama que viven los protagonistas, el amor mundano y el divino, confluyen como un tema más de la obra, al igual que ocurrirá en *Melusina.*

Pero, además, el uso de estos poemas o canciones – al igual que el de los himnos religiosos que aparecen en el primer y tercer acto – cobran otro sentido literario. Se trata de la vinculación de esta obra con el género de los "misterios", comedias hagiográficas o autos sacramentales. No en vano casi todos los poemas y autores elegidos por Bergamín pertenecen al llamado Siglo de Oro de la literatura española, en cuyo teatro la música y las canciones constituían un elemento clave dentro de ese espectáculo global[110]. Y, en concreto:

> La música es un componente esencial del auto. Se utiliza con precisas intenciones, fundamentada sobre teorías filosóficas que resaltan el valor de la música como expresión de la armonía del universo, o son conscientes de su capacidad emocionadora. Siguiendo a San Agustín, Calderón –entre otros dramaturgos – distingue la música sacra de la profana, y aplica al auto la sacra con variedad de intenciones (oración, alabanza, culto, etc.) [111].

De todas estas finalidades, nuestro dramaturgo aplica en su obra la capacidad emocionadora de la música – capacidad a la que dedica varios aforismos en *El cohete y la estrella*[112] -, pero también le sirven para redundar en el sentido doctrinal de la obra, pues se ilustra mediante canciones los temas religiosos que se van tocando en la misma: conversión, vida eterna, esperanza, amor divino, etc. A idéntico cometido corresponde la inclusión de los himnos que aparecen en *Tanto tienes...* También el uso de estos cantos de alabanza a Dios abunda en los autos sacramentales[113], y poseen en este caso una significación especial. No podemos olvidar que el que va sonando a lo largo del

---

[109] Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)...,* p. 128.
[110] Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII,* Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1995, p. 62.
[111] *op. cit.,* p. 699.
[112] *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaro...,* pp. 121-132.
[113] Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII...,* p. 699.

primer acto proviene de la misa de difuntos, el "Dies Irae", mientras que se oyen en el último dos himnos de alabanza eucarística, el "Pange Linguam" y el "Tantum ergo", himnos eucarísticos que aparecen en algún auto de Calderón[114]. El contraste entre la muerte y la vida, se manifiesta también en esa elección de los himnos que suenan como música de fondo en ambos actos, además de ofrecer esa vinculación con el teatro religioso – y en concreto, con los autos – como tendremos ocasión de estudiar más adelante.

Respecto a los dos epílogos, sólo se incluyen poemas cultos, cantados o recitados, en el último cuadro del primer epílogo. De nuevo, Bergamín nos justifica la verosimilitud de estas canciones, aludiendo a que la acción transcurre durante el carnaval: *"A cortinas corridas salen diversos personajes de los que formaron comparsa en el acto primero, entre ellos, el capitán, el estudiante, el licenciado, etc.. (...) Todos vienen borrachos, destrozados los trajes, sucios, tiznados y manchados cuerpos y rostros. Vienen en són de baile y canción de carnavalada"* (pp. 39-40). Esta acotación, que aparece al inicio del primer cuadro, nos vuelve a colocar en esa época del año en que, además, históricamente, es muy posible que se produjeran los hechos en ella narrados: un 26 de marzo de 1378. Pero de nuevo la única canción que se oye en este epílogo – al igual que hemos visto en los tres actos – está muy alejada del tono desenfadado y burlesco propio de este tipo de fiestas. En efecto, el cantar alegórico de Gil Vicente, "Muy serena está la mar"[115], está más acorde con la seriedad que impone la muerte de un papa y la elección de otro nuevo, que con la carga festiva de las Carnestolendas. Y, sin embargo, la importancia de este poema cantado es manifiesta, no sólo por el tema que trata, sino porque, junto con el soneto de Calderón que recita Fray Raimundo al final de este cuadro, constituyen prácticamente las dos únicas intervenciones del mismo, pues sólo se oirán dos breves interrogaciones más en boca de los dos "antipapas"[116]. Como ya dijimos antes, el tema de ambas composiciones es el mismo, así como su simbología, lo que le permite a nuestro autor distinguir entre una iglesia temporal - humana y en peligro - la iglesia eterna, divina y capaz de sobrevivir a cualquier zozobra. De ahí que no se noten otras diferencias entre la utilización de estas composiciones en el primer epílogo respecto a los tres actos anteriores, que las que se deriven del tema elegido en cada una de esas partes.

Para terminar este apartado sobre el uso de poemas, cantados o no, a lo largo de la obra, queremos resaltar, a manera de conclusión, varias cosas. En primer lugar, que todos ellos proceden de la literatura llamada "culta": los doce son de autor conocido y, al contrario de lo que veremos en otras producciones de nuestro dramaturgo, no se tratan de poemas o cantes populares. En segundo lugar, podemos citar el intento de Bergamín por justificar la inclusión de esas canciones dentro de la obra, aunque en la práctica sólo se trasluzca en la ubicación de la pieza en la época del carnaval. El tercer aspecto que podemos destacar es la carga simbólica que poseen la mayor parte de estos poemas, con una lectura "a lo divino" que nuestro autor remarca también con el título y la aclaración final del personaje de la Santa. En cuarto lugar, podemos resaltar la vinculación, respecto al uso de la música y de las canciones, con un género con el que esta pieza guarda ciertas

---

[114] Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca*, (edición de José María Díez Borque), Madrid, Taurus (Sección Clásica, 141), 1984, p. 57.
[115] Ver *Tanto tienes*, vv. 200-216 y 231-237.
[116] *cf.* la nota 136 de *Tanto tienes.*

similitudes: el auto sacramental[117], donde los textos cantados poseían esa doble vertiente que ofrece el "enseñar deleitando", pues, por un lado, servían para explicar algunos aspectos simbólicos de compleja comprensión, y por otro constituían un elemento más de un género que debía resultar atractivo para los espectadores:

> El auto se inscribe así en esa misma voluntad de incorporación, a que acabo de aludir para la ceremonia religiosa, y como ésta, dispondrá de ayudas para facilitar la comprensión, dificultada por la alegoría y simbolismo, que le unen con el lenguaje religioso puro: comentarios, explicaciones, elementos visuales; contará con factores de atracción, al margen de la propia estructura: loa, entremeses, bailes, y se dotará de unas funciones de oración y práctica litúrgica - encomendadas, como veremos, al texto cantado - que sitúan al espectador del auto en un plano semejante al del feligrés, determinando que la total comprensión de la anécdota conceptual y el significado profundo sean sólo un aspecto de esta comunicación, en la que, como digo, entran otros aspectos de la relación celebrativa, como el rendir culto a la divinidad. Mostraría esto el por qué pienso que el problema de recepción del auto se entiende mejor hablando de pueblo feligrés que de pueblo teólogo y recurriendo al *espacio festivo* como explicación válida[118].

Como hemos visto, esa tercera dimensión, la celebrativa, no aparece en *Tanto tienes*, pero es sustituida por ese segundo epílogo – no sabemos si también carnavalesco, aunque, desde luego, sin música – en el que el autor se cuestiona las posibles recepciones que la obra ha tenido entre el variado público asistente. Sin embargo, lo que nos interesaba resaltar aquí es la intencionalidad que poseen los poemas, cantados o no, dentro de la obra de Bergamín.

Pasamos ya a analizar el uso del segundo tipo de textos "robados" de otras fuentes en *Tanto tienes*. Como ya dijimos con anterioridad y, frente a los anteriores que provenían de autores literarios, estos segundos son fragmentos recogidos de textos religiosos, fundamentalmente de la Biblia y del *Epistolario* de Santa Catalina de Siena. La otra diferencia fundamental estriba en que mientras los primeros acompañaban e ilustraban algún aspecto de la acción – excepto el soneto final del cuarto cuadro del epílogo en boca de Fray Raimundo -, los textos religiosos conforman buena parte de los diálogos de la obra y, prácticamente, en el caso de la protagonista, suponen un noventa por ciento de sus intervenciones. Pero en un estudio más pormenorizado, veremos mejor estos dos aspectos a los que nos referimos.

En el primer acto aparecen, sobre todo, textos del Antiguo Testamento y, concretamente, de los *Salmos* y del *Cantar de los cantares*. Estos fragmentos aparecen en las intervenciones de las TRES MÁSCARAS y de las TRES MUCHACHAS, siendo los primeros quienes reciten estrofas de los salmos[119], mientras a las segundas corresponde

---

[117] Para la importancia de esos textos cantados en los autos, ver el estudio de José María Díez Borque a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca...*, pp. 43-45, 60, 65, 68-69.
[118] *op. cit.*, p. 39.
[119] Ver las notas 8 y 23 de *Tanto tienes*.

declamar los versos del *Cantar*[120]. No obstante, también la protagonista compartirá ese recitado con cada trío de personajes y de su boca saldrán versos de los salmos y del poema de Salomón[121]. Resulta significativo que Bergamín elija dos de los libros considerados como "poéticos"[122] dentro del *Antiguo Testamento*. El tema del *Cantar de los Cantares* se ajusta a la perfección con el sentido de *Tanto tienes,* pues se entremezclan en el poema los dos sentidos, el alegórico y el literal, que, al igual que en la obra de nuestro dramaturgo, corresponden a una visión más divina o humana de la expresión de ese amor. En efecto, se ha tendido a lo largo de la historia a interpretar de forma alegórica este libro bíblico, de forma que "Dios sería el amado y el pueblo la amada: es el lenguaje que frecuentemente han utilizado también los profetas. Algunos autores cristianos van más allá: el novio y la novia vendrían a ser Cristo y la Iglesia (imagen utilizada por San Pablo), y todo el libro, una profecía de las bodas místicas del Cordero y de su Esposa, tal y como aparece en el Apocalipsis y se insinúa en el evangelio de Juan. Tal interpretación alegórica ha coexistido en tiempos modernos con otra más literal. El Cantar sería lo que parece ser: cantos de amor humano"[123].

Esa ambivalencia entre amor humano y divino caracteriza todo este primer acto, en el que Tuldo malinterpretará el "anillo de bodas" que le enseña la Santa y en el que el Sacristán representa el sarcasmo y la incredulidad ante los arrebatos místicos y divinos de la protagonista. No en vano, las imágenes de los esposos que aparecen en el *Cantar* han servido a los autores místicos – no sólo a Catalina de Siena – para explicar su relación de amor con Dios[124]. Nuestro autor nos va recordando con esas estrofas ese misticismo de su protagonista y el doble sentido que destilan sus palabras.

Respecto a los versos procedentes de los *Salmos,* su elección a primera vista parece no obedecer a un criterio establecido, pues sólo elige fragmentos de los mismos – nunca el salmo entero, salvo en el primero de los casos -, y el contenido de cada uno de los tres que aparecen es diferente. Así, el salmo 2 y el 84 se incluyen dentro de los "himnos", pero el primero pertenece a los de contenido "mesiánico" y el segundo, a los "Cánticos de Sión, que exaltan a Jerusalén y al templo". Por su parte, el salmo 85 constituye uno de los "salmos de súplica" colectiva[125], que suelen ser los más frecuentes dentro del libro bíblico.

---

[120] *cf.* notas 14, 15 y 21 de *Tanto tienes*.

[121] Véanse las notas 22 y 18 de *op. cit.*, respectivamente.

[122] Para la razón de esta clasificación de los *Salmos, Cantar de los Cantares* y *Lamentaciones* como "Escritos Poéticos", se puede leer la "Introducción" a *Otros escritos,* en *La Biblia,* Madrid, La Casa de la Biblia, 1997, pp. 1029-1030.

[123] "Introducción" a *Cantar de los cantares,* en *La Biblia,* Madrid, La Casa de la Biblia, 1997, p. 1167.

[124] Conviene recordar aquí la relación del *Cantar* con el *Canto Espiritual* de San Juan de la Cruz que han estudiado, entre otros: Dámaso ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera),* Madrid, CSIC, 1942; José Luis ARANGUREN, "San Juan de la Cruz", *Estudios literarios,* Madrid, Gredos, 1976, pp. 9-92; Jorge GUILLÉN, *Lenguaje y poesía,* Madrid, Alianza Editorial, 1969, y recogido en *Obra en prosa,* Barcelona, Tusquets (Marginales 178), 1999, pp. 337-360; o Domingo YNDURÁIN, "Introducción", a SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía,* Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 178), 1983, pp. 31-33 y 138-139.

[125] Seguimos la distinción que establece la "introducción" al *Libro de los Salmos* (*La Biblia...,* p.1032).

Sin embargo, todos ellos hacen referencia a un tema de los que se plantean en este "misterio": el primero de los utilizados, el salmo 2, habla de dar una lección a los poderosos, de no encolerizar a su Señor, y se relacionan con las advertencias que la santa italiana hizo a los prelados y al mal uso de los bienes espirituales por parte de las altas esferas eclesiásticas que Bergamín está denunciando. El segundo, el salmo 84 y el único puesto en labios de Santa Catalina, expresa la idea del templo como lugar de encuentro dichoso con Dios; el último, que vuelve a ser recitado por las Tres Máscaras, se refiere a los beneficios de una salvación – en sentido religioso - cercana.

Sólo aparecen fragmentos de una carta del *Epistolario* de Catalina de Siena en este primer acto, concretamente de la carta 16, tal y como señalamos en las notas correspondientes[126]. Esta carta no aparece dentro de las elegidas por Bergamín para integrar la antología que, bajo el título de *Fragmentos*, apareció en *Cruz y Raya*[127] y, sin embargo, inicia con ella la sucesión de intervenciones de la protagonista, en las que habla recitando "al pie de la letra" los textos de la santa italiana. Como en otras epístolas elegidas, el contenido de esta misiva hace referencia a la necesidad de renovación espiritual por parte de los altos dignatarios eclesiásticos, que han sucumbido a la soberbia y al amor propio.

Otras referencias, en este caso al *Nuevo Testamento*, completan las citas "a lo divino" de este primer acto. La primera alusión que podemos comentar supone una doble burla al llamado "sermón de la montaña", cuando Jesucristo enseña las nueve bienaventuranzas[128]. Aparecen estas dos nuevas "bienaventuranzas" en dos momentos diferentes y en boca de dos personajes muy diferentes, pero la distorsión del mensaje de Cristo es evidente en ambos casos:

> OTRA. ¡Bienaventurados los cangrejos porque ellos podrán andar hacia atrás toda su vida! (...)
>
> EL OBISPO. Benditos sean los cañones si en los surcos que abren sus granadas florece el Evangelio![129].

De esta forma, ilustra nuestro autor cómo las palabras del Evangelio pueden utilizarse para defender ideas y prácticas muy alejadas de las enseñanzas cristianas, tal y como denunciaba Santa Catalina en sus cartas y Bergamín en otros escritos. Pero ya aquí y, de nuevo a través de la protagonista, recurre nuestro autor a otras citas evangélicas para mostrarnos el verdadero sentir de la doctrina católica: "No volváis a tomar por Cristo lo que habéis dejado por Cristo"; "Dejad a los muertos que entierren a sus muertos"; y "Cuando pongas la mano sobre la esteva del arado no vuelvas la cabeza atrás..."[130]. Este uso del *Evangelio* dentro de este acto difiere, en algunos aspectos, del que veremos en otros actos, pues hasta aquí el personajes principal sólo repite las palabras de Cristo, pero todavía no ha asumido su propia identidad.

---

[126] Notas 35 y 37 a *Tanto tienes*.
[127] *Cruz y Raya*, 3 (junio 1933), pp. 95-114.
[128] *Mateo*, 5, 3-11.
[129] Textos correspondientes a las notas 32 y 40 de *Tanto tienes*.
[130] *Lucas* 22, 51; *Lucas* 9,57-62 y *Mateo* 8,19-22, respectivamente. Para más información sobre estos pasajes, ver notas 39 y 41 de *Tanto tienes*.

En el segundo acto, podemos observar cómo, prácticamente, Santa Catalina sólo interviene repitiendo textos de su *Epistolario.* En todas estas ocasiones, excepto en las dos últimas, resultan ser fragmentos que sí incluyó Bergamín en la antología presentada en *Cruz y Raya.* Y, así, sucesivamente, va recogiendo párrafos enteros de las cartas 264 y 127 en su diálogo con Fray Raimundo[131]; y de la 128, 102, 110, 25, 87 y 273, cuando conversa con Nicolás de Tuldo[132]. Nuestro autor sólo deja que la protagonista se aparte de sus propias palabras en sus entradas breves y porque así lo exige la fluidez del diálogo. Además, podemos comprobar que, mientras en el diálogo con Fray Raimundo no son apenas utilizadas esas cartas (pp. 23-24), casi siempre hablará con Tuldo "ex epistola", con los argumentos y frases de sus escritos. Sólo se le escapa un "Por el amor" (p. 29) que bien puede extraerse de las enseñanzas de Catalina de Siena.

Por otro lado, las citas bíblicas sólo hacen referencia a pasajes del *Nuevo Testamento* y no aparecen más que en las intervenciones de las Tres Máscaras. Las tres intervenciones pertenecen a la carta de San Pablo a los romanos, en su capítulo sexto, y se van repartiendo entre ellas, el contenido de los versículos 3- 13 (notas 61-62). El tema sobre el que versan estos pasajes en concreto, tiene relación con el subtítulo de la obra, *La muerte burlada*, y también con el ambiente carnavalesco en que se sitúa, por sus constantes alusiones a la vida y la muerte, a la muerte y la resurrección. También es un pasaje acorde con la acción en que se incluye, pues habla de renovación por el bautismo, de la fe como motor de la vida de los cristianos y rechazo de todo pecado. A través, por tanto, de estas tres interrupciones, por parte de las Máscaras de los Monjes, se refuerza la idea de conversión y penitencia por sus pecados que se está operando en Tuldo gracias a su conversación con Santa Catalina. En estos tres casos, las entradas de las Máscaras van seguidas de las réplicas de las Mantellatas que retoman términos aludidos en los salmos durante el primer acto: bien en el que recitaron las Máscaras y que habla de la verdad, justicia o misericordia; bien en el que declama la santa, aludiendo al atrio como refugio sagrado. Además, Bergamín va amplificando en cada una de las tres invocaciones lo dicho en la anterior, de tal manera que, la última entrada de cada una de las Mantellatas, incluye en su enunciado las dos intervenciones anteriores[133].

Como vemos, en este segundo acto se han cambiado los pasajes del *Antiguo Testamento* por los del *Nuevo*, intentando con ello mostrar la conversión a Cristo que experimenta el protagonista masculino. También nos parece interesante resaltar que nuestro autor consiga hacer hablar a su personaje con sus propias palabras, es decir, con los textos que en realidad pronunció Santa Catalina. Por último, cabe reseñar la estructura tan intencionalmente cuidada de este acto, donde de nuevo juega Bergamín con la simbología del número tres a partir de los tres guardianes, las tres máscaras, las tres "mantellatas", o las intervenciones de estos dos últimos, divididas en tres partes. No olvidemos que tres son también los actos de esta primera parte y que en el catolicismo son múltiples las realidades a las que, bajo ese número, se aluden: la Trinidad, las tres virtudes teologales, la resurrección de Cristo al tercer día de su muerte, la repetición de ciertas oraciones por tres veces, etc., tal y como citamos con anterioridad.

---

131 Notas 52 y 53 a *Tanto tienes*.
132 *op. cit*., notas 55-59, 64 y 66-70.
133 *cf.* pp. 27-28 de *Tanto tienes*.

En el tercer y último acto de esta parte de la obra, sólo nos encontraremos alusiones a las cartas de la santa italiana. Aparecen de nuevo textos enteros de ese epistolario puestos en labios de la protagonista, ya sea en su primer diálogo con Fray Raimundo, de las cartas 213, 226 y 273[134]; ya en las palabras con las que acompaña a Nicolás Tuldo al patíbulo y que proceden de las cartas 273, 195, 102 y 295[135]. Además, en esta ocasión también el condenado a muerte pronunciará ese "¡Lo quiero!" (nota 84) y mantendrá una entereza ante la muerte que, según las acotaciones, corresponde a la descrita por Santa Catalina en esa epístola 273 que dirigió a Fray Raimundo de Capua para hablarle de "La conversión y muerte de Nicolás Toldo, junio 1375". Ponemos a continuación algunos ejemplos de esa utilización de la carta que, por supuesto, eligió el propio Bergamín para cerrar la antología de *Fragmentos* en la revista *Cruz y Raya*[136]. Coincide, así, el principio de esta escena (p. 31) con la actitud recogida que adopta Catalina de Siena, según la citada epístola:

> Allí subida, recé y supliqué y dije: *¡María!*, porque yo quería que me hiciese la gracia de que en aquel momento extremo se llenara de luz y de paz su corazón (...)[137].

También coincide con los gestos y palabras con que se acompañan ambos protagonistas en el momento culminante de dirigirse hacia el patíbulo:

> Al fin llegó como un corderillo manso: y al verme comenzó a reír, queriendo que yo le santiguara. Así lo hice, diciéndole: ¡Andando! A la boda, oh dulce hermano mío, que pronto estarás en la vida duradera. Se colocó allá, mansamente, yo le separé del cuello la ropa, e inclinada sobre él, le recordé la sangre del Cordero. Sus labios no decían más que Jesús y Catalina. Y diciéndolo, recibí yo aquella cabeza entre mis manos, cerrando él los ojos en la bondad divina diciendo: lo quiero[138].

Y que, en la obra, Bergamín reformula de la siguiente manera:

> *Han entrado en escena a Tuldo entre los guardianes. (...); su rostro transfigurado y encendido, sonríe, buscando con la mirada a la Santa; cuando la ve, su sonrisa rompe claramente en un reír alegre, puro, sin exceso; como si bromease, y, en son de juego, con sencillez y gracia, que transparenta una atención profunda, se dirige a la Santa para decirle:*
> TULDO. ¡Tú!

---

[134] Textos que corresponden a las notas 75-78 de *Tanto tienes.*
[135] Ver *op. cit.*, notas 79, 81-85 y 87.
[136] *Cruz y Raya,* 3 (junio 1933), pp. 108-112. Curiosamente, la carta 373 es la única que cuenta con un epígrafe, puesto por Bergamín, sobre su contenido y que dice así: "(Cuenta la muerte de Nicolás de Tuldo)". Tanto en este estudio introductorio como en la edición no referiremos a esta edición de los *Fragmentos,* poniendo el nombre de la revista seguida de la paginación correspondiente.
[137] *Cruz y Raya,* p. 110.
[138] *Cruz y Raya,* pp. 110-111.

La Santa, que ha comprendido su deseo, le hace la señal de la cruz sobre el rostro, como se le hace a un niño. Luego dice:
SANTA CATALINA. ¡Andando! ¡A la boda! ¡Oh dulce hermano mío, qué pronto estarás en la vida duradera!... (...)

Mientras va diciendo lo que sigue, inclinada sobre Tuldo, le abre el cuello de la camisa, ayudándole a colocar la cabeza debajo del tajo de la cuchilla.

SANTA CATALINA. Pero tú no la afliges ni la marchitas por culpa del pecado mortal. ¡Oh dulce sangre! Tú la despojas de su propio amor sensitivo... tú la vistes del fuego de la divina caridad; porque no podría gustar de ti, sangre, si tú no la vistieras de fuego, que por fuego de amor fuiste esparcida...

La Santa calla, y al separarse un poco de Tuldo, éste dice muy firme y claramente:

TULDO. ¡Lo quiero! [139].

De esta forma, no sólo copia literalmente las exclamaciones pronunciadas por la Santa y Tuldo, sino que también pone texto a ese "le recordé la sangre del Cordero", a través de la reproducción de un texto de la carta 195[140]. También en los gestos se trasluce la descripción hecha en la carta de cómo se ríe Nicolás de Tuldo al ver a Catalina; o como ésta lo santigua y le abre el cuello de la camisa. Por primera vez, una de sus epístolas cobra vida teatral y no se queda en mero parlamento de la protagonista de *Tanto tienes.*

También en este acto se recogen varios textos de los *Fragmentos* que en su día seleccionó y tradujo nuestro autor para *Cruz y Raya*, aunque, al igual que ocurría en el acto segundo, se le escapa un fallo a la hora de citar una de las cartas, pues los fragmentos de la para él "Lettera 125" pertenecen, en realidad, a la carta 195[141], de la misma manera que uno de los de la carta 102 se confundieron con los de la carta 101[142]. Creemos que, en uno y otro caso, podían deberse a errores de imprenta, pues los cambios, 102 por 101 o 125 por 195, tienen una explicación plausible en ese supuesto. Además, avala esta hipótesis el hecho de que nuestro autor, como buen amante de los libros que era, solía ser bastante riguroso a la hora de reseñar las fuentes de procedencia de sus escritos y trabajaba con todo detalle los textos que él mismo editaba. Una nueva paradoja de un autor que, por otro lado, tanto se opuso a la cita y nota como mera forma de pedantería académica[143] y a quien

---

[139] Texto correspondiente a las notas 79 y 88 y a la acotación que precede al anotado como 84 en *Tanto tienes.*.
[140] Ver nota 83 a *Tanto tienes*.
[141] Ver *op. cit.*, notas 56 y 85.
[142] *cf. op. cit.*, nota 81 y 83. Sí pertenece a la carta 102 el que aparece comentado en la nota 85.
[143] Como recuerda Nigel DENNIS, "José Bergamín, dramaturgo (Apuntes sobre la antifilología)", en *José Bergamín, un teatro peregrino, Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), pp. 37-42. Estudio que precede a la comedia bergaminiana *Los filólogos* (pp.

se le oyó decir que "Les citations sont dans mes oeuvres comme des bandits embusqués sur le chemin pour attaquer le passant et le dépouiller de ses convictions"[144].

En este último acto, por lo demás, no aparece ninguna cita, ni bíblica, como en el primer acto, ni evangélica, como en el segundo. Tampoco aparecen como guiños al lector por parte de Bergamín y de la manera en que vimos aparecer en el primer acto, las bienaventuranzas u otras advertencias de Jesucristo. Esta carencia de textos religiosos queda suplida, en parte, por la inclusión de esos himnos eucarísticos a los que nos referimos con anterioridad y con la actitud de rezo interior que denotan todos los personaje, ya que, al aparecer mudos sobre el escenario las Tres Mantellatas y los Tres Monjes, se omite en otros personajes la citación de textos de *La Biblia.*

Por el contrario, en el *Epílogo* se dará la vuelta a esta situación, pues no aparecerán fragmentos de las cartas y, en cambio, el libro del *Nuevo Testamento* cobrará mayor protagonismo, siendo fundamental para entender muchas de las escenas e intervenciones que en los cuatro cuadros se incluyen. Esa terminología evangélica se derrama fundamentalmente en tres aspectos: el sentido religioso de algunos vocablos utilizados; las actitudes o palabras de Santa Catalina y Urbano VI, y la burla de ciertos pasajes del *Evangelio*. La presencia masiva de textos del *Nuevo Testamento* resalta en estas páginas, en las que, como vimos, sólo se citan dos poemas de autor – y los dos en el último cuadro -, y donde también se han eliminado las referencias al *Antiguo Testamento.*

Respecto al primer aspecto que hemos anunciado, el del vocabulario de connotaciones religiosas, debemos apuntar a varios términos que, en nuestra opinión, resultan fundamentales para entender el contenido de este primer epílogo, al igual que lo son también las aclaraciones sobre los personajes y hechos de la historia de la Iglesia Católica que aparecen en él y que hemos preferido aclarar en las notas pertinentes. Varias son, por tanto, las "palabras- clave", si resulta válida esta definición, que aparecen en estos cuadros. Empezaríamos por citar esa cifra del diablo, 666, que aparece en la primera acotación y que simboliza el demonio, tal y como se interpreta el pasaje del *Apocalipsis* (13, 18) en que aparece[145]. También la sangre, como ya vimos, tiene ese doble sentido[146], que proviene de la instauración por parte de Jesucristo de la Eucaristía, tal y como recogen los evangelistas: *Mt.* 26, 26-28; *Mc.* 14, 22-25; y *Lc.* 22, 19-20. Por esta razón, el sacrilegio que están cometiendo los personajes que conforman la comparsa carnavalesca resulta aún más grave, tal y como recuerda la primera carta de San Pablo a los Corintios (11, 27): "Así, pues, quien come el pan y bebe el cáliz del Señor indignamente será reo del cuerpo y la sangre del Señor". Todo ello sin olvidar que la sangre simboliza también los dones de la gracia, cuyo reparto compete a los sacerdotes y que no debe ser sometida a ningún uso soberbio o simoníaco, como recuerda la propia Catalina en sus escritos[147].

43-57) donde será el tema principal la crítica a los que afrontan la lengua como un objeto de estudio científico.

[144] Comentario del propio Bergamín, recogido por Giorgio AGAMBEN, "Du dandy au démonologue", AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 25.

[145] *cf.* nota 91 a *Tanto tienes.*

[146] *op. cit.*, notas 81, 90 y 100.

[147] *cf.* nota 90 a *Tanto tienes*.

El tercer vocablo utilizado en este primer cuadro en un doble significado aparece de varias formas: "tramposa, hechicera, hipócrita, mala mujer", "mulierem sedentem", o "la gran ramera". Remiten todas ellas a las palabras del capítulo 17 del *Apocalipsis,* en sus versículos 4 y 5[148]. La interpretación de este término como imagen de una Roma corrupta nos la ofrece el propio dramaturgo en esa concatenación de palabras que realiza el LICENCIADO: "¡La gran ramera! ¡La gran ramera! ¡La gran ramera!...¡Roma y rema, amor, Roma y rema!...". Un juego de palabras que además de usar el anagrama Roma-Amor, alude a la acción de remar que, en seguida, se asociará con ahogarse y más adelante con la imagen de la nave que, a pesar de toda la corrupción en que se ve inmersa, no se hundirá.

Esta figura de la nave cobra absoluto protagonismo en el último cuadro, aunque aparece ya en el cuadro tercero, cuando Urbano VI le entrega la "navecilla" a la santa para que lo custodie[149]. Tal y como explica el personaje de la santa al acabar la representación de la obra: "habéis visto al final del retablo entre las llamas, sin quemarse, la Navecilla de la Santa Iglesia de Cristo, en la que todos los que creemos esperamos salvarnos de la muerte, burlándola." (p. 62) Esa imagen de la nave como la Iglesia de Jesucristo proviene de la tradición cristiana. Tendría un origen bíblico en el arca que Dios mandó construir a Noé para que se salvara del diluvio, tal y como aparece en el relato del *Génesis* (capítulos del 6 al 9), pero también en el *Nuevo Testamento* Jesucristo invitará a Pedro y Andrés a convertirse en "pescadores de hombres"[150]; o predicará "desde la barca"[151]; e incluso apaciguará las aguas del lago[152], recordando que "El Señor domina las aguas desbordadas" y serena "el rugido de los mares, el bramar de las olas y el alboroto de los pueblos"[153]. De ahí que no sea difícil interpretar a su iglesia como la nave salvadora en medio del oleaje.

En relación al otro aspecto que hemos aludido, podemos adelantar que Bergamín utiliza las alusiones evangélicas para caracterizar a dos de los personajes como "alter Christus", otro Cristo. Ya veremos cómo algo parecido sucederá con la figura de la Niña en *La niña guerrillera*[154], pero en esta ocasión ambos personajes se identificarán con Jesucristo por sus palabras y acciones, más que por su muerte.

Fundamentalmente, se centrará en el personaje de Urbano VI la mayoría de gestos y palabras que reproducen exactamente las mismas que realizó o pronunció Jesús según los Evangelios. La primera identificación entre ambas figuras se produce en el segundo cuadro, cuando el Cardenal Luna pronuncia ese "Ecce homo!"[155], con que Pilatos enseñó al pueblo de Jerusalén el cuerpo latigado de Cristo, y quien se adelanta es Urbano y

---

[148] Pasaje que reproduce Bergamín dos veces a lo largo de la obra. Concretamente, en los textos que corresponden a las notas 96 y 105.
[149] Como se indica la última acotación de este tercer cuadro. En la acotación anterior ya se habla de "un barquito, figurando una vieja navecilla" (p. 52).
[150] *Mateo* 4, 19 o *Marcos* 1, 17.
[151] *Lucas* 5, 3.
[152] *Mateo* 8, 23-27; *Marcos* 4, 35-41; *Lucas* 8, 22-25.
[153] *Salmos* 29, 10 y *Salmos* 65, 8, respectivamente.
[154] *cf.* notas 122 y 127 a *La niña guerrillera*.
[155] Texto comentado bajo la nota 119 en *Tanto tienes.*

no el viejo Tebaldeschi. A continuación, el propio Tebaldeschi se arrodilla ante él y lo proclama diciendo: "Tú eres Cristo, hijo de Dios vivo"[156]. A partir de ese momento, en que se reconoce a Urbano VI como nuevo papa, como el sucesor de Cristo en la tierra, éste actuará para limpiar la imagen empañada de la iglesia en su época, recurriendo a las palabras del Evangelio: "Porque "escrito está: mi casa, casa de oración será llamada; mas vosotros la habéis hecho cueva de ladrones" *(Con un hato de cuerdas empieza a perseguir y golpear furiosamente a los Cardenales, que huyen y caen por todos lados)*"[157].

Esta escena del Evangelio de Mateo volverá a ser recordada al final del tercer cuadro, cuando el Papa, totalmente caracterizado como un loco - con una tiara llena de cascabeles -, salga en defensa de Catalina. Precisamente, en este cuadro es donde se produce esa similitud e identificación entre la santa de Siena y Jesucristo, pues la protagonista retoma las palabras que pronunció Jesús en el huerto de los olivos para replicar a la turba que quiere matarla. Y es que todo este cuadro parece reproducir la pasión y muerte de Cristo. Así, la advertencia inicial de la protagonista: "Hermanos, no os durmáis, sacudid el sueño", recuerda las tres ocasiones en que Jesucristo solicita a sus discípulos que no duerman, sino que recen con él[158], poco antes de que lo vayan a buscar para crucificarle. También la situación de Catalina coincide con ese momento del relato evangélico, pues, en cuanto llegue la turba con la idea de que "¡Si la encontramos la hacemos pedazos!" (nota 128), se escuchará la réplica de la santa, que coincide, por completo, con la respuesta de Jesús en el huerto de Getsemaní: "¿A quién buscáis?" y "Soy yo. (...) Si me buscáis a mí, tomadme, y dejad a los que me siguen"[159]. Y, como no puede ser de otra forma, también acaba sosteniendo una cruz, aunque sea la simbólica que, bajo la forma de navecilla, le entrega Urbano VI al final de este cuadro: "Para ti, Catalina, hijita mía, dulce niña, no soy un loco. Verás: te traigo este juguete. Sólo tú podrás llevarlo ligeramente, como una cruz, sobre tus espaldas" (p. 52).

También Catalina, como Jesucristo, acaba resucitando – o al menos resucita la iglesia eterna que ella había defendido de los embates de la iglesia temporal - y, en este caso, su personaje se identifica más con María Magdalena yendo a rendir honores al cadáver de Jesucristo en la cueva donde lo habían sepultado que al del propio Cristo. Tal sentido nos ofrecen las palabras, tomadas de nuevo literalmente de los evangelios, que a modo de pregunta le hacen a la protagonista los dos falsos papas en el cuadro final:

> CARDENAL TEBALDESCHI. *Mujer, ¿por qué lloras?*
> ANTI-PAPA CLEMENTE. *¿Por qué buscas en la muerte, al que vive*?[160]

Si hasta aquí hemos observado una utilización bastante ortodoxa del *Nuevo Testamento*, no ocurre lo mismo con la parodia que hacen algunos personajes de algunos escritos evangélicos o de oraciones cristianas. Bergamín coloca ese tipo de burlas en boca

---

[156] Ver *op. cit.*, nota 122.
[157] Para la ubicación de este pasaje dentro del *Nuevo Testamento*, véase la nota 125 de *Tanto tienes.*
[158] *Mateo* 26, 36-46; *Marcos* 14, 32-42 o *Lucas* 22, 39-46. Ver, además, la nota 126 a *Tanto tienes.*
[159] *cf.* nota 129 de la obra.
[160] Texto correspondiente a la nota 136 de *Tanto tienes.*

de una serie de personajes cuya actitud parece estar justificada por los excesos propios del carnaval. Son los mismos, junto con el Sacristán, que se destacaron entre las voces que acaban por pedir la presencia mediadora de la santa en el primer acto: el Capitán, el Licenciado y el Estudiante, aunque ya sabemos que el lugar en que se desarrolla la acción ha cambiado y ya no están en Siena, sino en Roma. En esos sótanos del Vaticano, donde André Gide había mantenido "secuestrado" al papa León XIII[161], celebran su propio entierro de la cuaresma cayendo en todo tipo de blasfemias. Nos interesa aquí resaltar los casos en que citan a su propia conveniencia los textos evangélicos o se refieren a ellos de forma paródica. Fundamentalmente, este tipo de comentarios se suceden en el primer cuadro, pues el único que vuelve a aparecer en boca de los mismos ya no posee ese carácter burlesco, sino que se integra dentro de la acción protagonizada por Santa Catalina[162].

La parodia de los textos evangélicos suele realizarse a partir de sacar del contexto en que fueron utilizados oraciones o párrafos. Así, por ejemplo, cita el Capitán una frase del *Apocalipsis*: "¡Todo el que abomine la espada, perezca por la espada!" (nota 94), para abrir el pellejo de vino, que nada tiene que ver con la advertencia de San Juan en los evangelios. También del último libro del *Nuevo Testamento* son las palabras que pronuncia a continuación el Estudiante y que servirán para unir las dos acciones que se describen en este primer epílogo, gracias a su alusión a esa mujer que "estaba rodeada de púrpura y de escarlata y adornada de oro y de piedras preciosas, y de perlas, y tenía en su mano un vaso de oro lleno de abominación y de la inmundicia de su fornicación. Y en su frente escrito un nombre: Misterio"[163]. En efecto, estas palabras del *Apocalipsis* (17, 4-5), que después pronunciarán en latín el Estudiante y el Sacristán, se refieren tanto a la vieja sobre la que en ese momento están derramando el vino como a esa gran ramera que, en las interpretaciones de este pasaje, la identifican con Roma. En el cuadro tercero creerán que esa imagen corresponde a la santa de Siena, cuando, precisamente, ella había dedicado su vida a luchar contra esa corrupción de la iglesia, como Urbano VI demostrará a continuación.

El último pasaje que recuerda, en este caso, el Estudiante, se refiere al milagro realizado por Jesucristo en una piara de cerdos que estaba poseída por el demonio. Tras expulsar a dichos espíritus malignos, los cerdos acaban por precipitarse al mar[164], a pesar de su inocencia y de que ellos, como carne que son, "nada querían con el espíritu", en opinión del personaje bergaminiano. Con el recuerdo de este episodio, parece recordar nuestro dramaturgo la libertad absoluta, incluso para preferir el mal, como atestiguan todos estos personajes de la turba carnavalesca. Además, las blasfemias y burlas contra la religión católica que ellos realizan van más allá, parodiando las bendiciones en la Iglesia[165], o bien ridiculizando las "divinas palabras" que se pronuncian al final de la absolución en el sacramento de la Penitencia o en el momento en que se declara la elección de un nuevo papa[166]. Y, sin embargo, para nuestro autor más graves que los hechos de esta mascarada ebria son los de la elección de un falso papa en el cuadro segundo, pues

---

161 Ver *op. cit.*, nota 98.

162 En efecto, así sucede con el pasaje correspondiente a la nota 127 a *op. cit*.

163 Ver nota 96 de *Tanto tienes.*

164 *Mateo*, 8, 28-32.

165 Como se indica en la acotación de la p. 42 de *Tanto tienes*.

166 Notas 97 y 100 de *op. cit.*, respectivamente.

permiten que la política se interfiera en el espíritu eterno que debe imperar en la actitud de la Iglesia. Dejarse llevar por los acontecimientos políticos no tiene disculpa para el director de la revista *Cruz y Raya*, mientras que los sacrilegios cometidos por los personajes del primer cuadro obedecen a esa actitud rompedora del orden establecido que acompaña al Carnaval y de la cual tenemos ejemplos como el que señala Caro Baroja:

> En otras partes [de Murcia] la irreverencia llega con toda candidez, si tal puede decirse, al extremo de que uno de los "inocentes", cubierto con ridículo traje y remedando al sacerdote, se coloque detrás de éste en la misa, imite todos sus movimientos, y en el solemne momento de consumir, al tiempo de levantar el cáliz el ministro, levante él y consuma en una bota, repleta de zumo de mosto, produciéndose entre los asistentes barullo y risotadas impropias de aquella ocasión y de aquel sitio[167].

La ridiculización de las altas jerarquías eclesiásticas también es motivo recurrente en las fiestas de carnaval, apareciendo durante la misma – al igual que en otras festividades - una serie de "obispillos" que solían ser elegidos entre los habitantes más simples del pueblo[168]. Quizás, por esta razón, remarca en tantas ocasiones nuestro autor que la acción se desarrolla en época de carnaval, en medio de música, baile, disfraces y transgresiones al orden establecido. Mientras que la parodia de elegir un papa para salvaguardar la propia integridad física no tiene para Bergamín ningún eximente, al igual que esa falsa "cruzada" promovida por la mayor parte de los obispos españoles durante la guerra civil. Porque no sólo en esta pieza le suena a blasfemia ese "Benditos sean los cañones si en los surcos que abren sus granadas florece el Evangelio!" en boca de un alto cargo eclesiástico, sino que en otros escritos de esta época incide en la misma idea: "*Nunca se juntaron los apóstoles y los que creyeron a los apóstoles para acometer, sino para padecer y sufrir; sus armas no fueron hierro, sino paciencia jamás oída*. Estas palabras tan sencillas y claras del maestro fray Luis de León tienen para nosotros hoy sobre su sencillez poética su claridad profética"[169]. Y, tal y como veremos a continuación, para nuestro dramaturgo, la época de Santa Catalina y la de la guerra civil española tienen en común haber sido víctimas de un intento de politización de la Iglesia por parte de las altas jerarquías.

1.3. Temas de la obra: relación entre la época de Santa Catalina y la de Bergamín.

A grandes rasgos podemos sintetizar en tres los temas que se incluyen en la primera obra en el exilio de nuestro autor. Ya el mismo Bergamín nos los concreta en el título entero de la obra en esas tres oraciones coordinadas: *Tanto tienes cuanto esperas y el*

---

[167] Descripción realizada por Rodrigo Amador de los Ríos, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Murcia y Albacete*, Barcelona, 1889, pp. 307-308; recogida en Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)...*, p. 323.

[168] Ver para esta cuestión el ensayo de Manuel GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, "Una visión antropológica del Carnaval", en AA.VV., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, edición de Javier Huerta Calvo, Barcelona, ediciones del Serbal (Libros del arlequín, 10), 1989, p. 36.

[169] José BERGAMÍN, "La cruzada y el desquite", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 11.

cielo padece fuerza o la muerte burlada. Y serán también tres las partes destacadas que la conforman, aunque no aluda cada parte del subtítulo a una de ellas en concreto. Sin embargo, tanto por la ubicación temporal y espacial diferentes, como por la trama que en ella se desarrollan podríamos hablar incluso de tres obras diferentes, aunque los lazos que las unan sean muy estrechos. Nos referimos a los tres actos por un lado; el primer epílogo, por otro; y el segundo epílogo, para terminar.

El tema fundamental que impera en las dos primeras partes de la obra viene condicionado por ese protagonismo de Santa Catalina y, en concreto, de dos episodios de su vida que están muy bien documentados en sus cartas. Como veremos en otras obras suyas, Bergamín no puede o no sabe renunciar a unir la esfera privada o individual con la esfera pública o colectiva, de tal manera que, si por un lado nos habla de la conversión de una persona a la fe católica, por otra hace referencia a la debacle que supone para esa misma fe individual dejarse llevar por criterios que nada tienen que ver con el verdadero mensaje espiritual de Jesucristo. En este sentido, parece claro que mientras ese "Tanto tienes cuanto esperas" puede aplicarse con toda corrección a Nicolás de Tuldo, "El cielo padece fuerza" hace referencia a la figura de esta santa "a lo divino" y también a ese momento crítico que supuso la elección de un falso papa provisional para calmar a una multitud enfurecida. Ambos episodios tienen en común que la actitud de los altos representantes eclesiásticos es la misma. Pues, si en la conversión de Tuldo, asume la iglesia un cargo que no le corresponde: "juez" y "ejecutadora" de penas de muerte; en el segundo momento, deja que la cobardía y el interés politice su actuación con las graves consecuencias que ese escándalo supone para el creyente católico. También nos parece claro que ambos episodios se pueden aplicar a la época de Bergamín y, más concretamente, a los episodios vividos durante la República y la guerra civil española, pues de nuevo, para nuestro autor, la Iglesia católica se ha salido de la misión que le corresponde para caer en las preocupaciones temporales.

A esa temática religiosa – y, por desgracia, en opinión de Bergamín – también política, hay que añadir el contenido vinculado con el segundo epílogo y el tercer título: "La muerte burlada". Aunque este último también hace referencia a las dos primeras partes de la obra, comprobaremos que esa burla mucho tiene que ver con el concepto de teatro que tenía nuestro autor, así como con su gusto por descomponer el espectáculo teatral, evidenciar la mentira o "burla" que la sustenta. Además, de forma muy lúcida también, nuestro dramaturgo pondrá sobre el escenario el "conflicto teatral" que marca toda su producción dramática y que no es otro que el desconcierto que ésta produce en el espectador. Reconoce, por tanto, ya en 1944, la imposibilidad de éxito de su teatro, por tres razones: hace pensar – o sermonea -; posee una excesiva carga de literatura o cita de diversas obras literarias; y, por último, ese no querer enmarcarse dentro de ninguna corriente literaria o política determinada, que también será una constante a lo largo de la vida de nuestro autor. Pero veamos con más detalle cada una de estos temas aludidos.

1.3.1. La temática religiosa: el individuo y la Iglesia.

Las cuestiones de fe y de religión siempre constituyeron una preocupación fundamental en la vida y obra de Bergamín pero quizás sea en esta obra donde mayor espacio e importancia le dedique dentro de toda su producción dramática. No es momento ahora de hablar pormenorizadamente de las inquietudes e ideas religiosas de nuestro autor, pero sí de aludir a algunos rasgos de su actitud ante el catolicismo que nos ayudan a

entender mejor esta obra. Desde luego, sus ensayos y obras siempre se centrarán en la doble dimensión, individual y colectiva, que como creyente se plantea.

Respecto a la fe individual, podemos decir que para Bergamín el encuentro personal con Jesucristo, la fe, esperanza y amor a él es lo primero y, sin ello, es inútil todo lo demás. Quizá por esa razón el episodio sobre la conversión de Nicolás de Tuldo ocupe tanto o más que las otras dos partes de *Tanto tienes.* En varias ocasiones, además, nos ha descrito nuestro autor su experiencia religiosa o se ha confesado abiertamente católico. Catolicismo inculcado desde la infancia, y sobre el que tuvo gran influencia la figura materna: "Por mi madre, andaluza como mi padre, (...) recibí formación poética, muy popular, con un sentimiento cristiano-católico en que se arraigó toda mi vida. Y que, con el tiempo, se fue profundizando y afirmando más"[170]. Sin embargo, fiel a su carácter indagador y paradójico, no fue la suya una fe dogmática y lineal, sino organizada en torno a la duda, inseparable – en su opinión – del acto de creer, porque "al que no le cabe duda de nada, ¿cómo le va a caber la fe de todo?"[171].

También coloca en dos extremos las consecuencias de vivir con fe o sin ella, al referirse "a esa honda, íntima, permanente angustia de nuestro ser ante la vida, que es, por lo que es nuestra propia vida, ante la muerte. También pasó por mí, en la adolescencia, aquel momento que expresó Huysmans con la imagen ineludible de una necesaria, precisa, irreparable elección entre un crucifijo y una pistola. Por eso dije, alguna vez, que si yo creyera en la muerte me pegaría un tiro. No es ésta otra cosa, a mi parecer y usando la terminología de la religión que profeso, que la natural voluntad infernal que tiene el hombre de cumplir su destino; esto es, de condenarse, o sea de suicidarse viviendo fatalmente o muriendo voluntariamente, matándose de repente. Pues esta voluntad de condenarse el hombre a su propio juicio es el querer más definitivo: el de la muerte. No hay, en mi sentir, misericordia o comunión natural humana que mitigue en nosotros este voluntario y placentero suplicio; este odio amoroso de nosotros mismos, este, como le dijo acertadamente Barrés, *plaisir de détruire*. Lo que llama el hombre vivir, gozosa o dolorosamente, no suele ser más que esto: destruirse"[172].

---

[170] Testimonio recogido por Nigel DENNIS, *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 4.

[171] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...,* p. 95. Incide sobre esa relación entre dudar y creer en otros aforismos de este mismo libro, por ejemplo, en *op.cit.*, pp. 92-97.

[172] "El clavo ardiendo", CRUZ Y RAYA, *Antología*, prólogo y selección de José Bergamín, Madrid, Turner, 1974, pp. 437-438. Momento crítico que también recoge su biógrafo, Gonzalo Penalva: "Efectivamente, a los veinticuatro años, Bergamín, rotos los asideros religiosos, llena su mente y su pensamiento de un cúmulo de lecturas difícilmente digeribles y, después de una experiencia amorosa poco afortunada, decide suicidarse. Compra una pistola y va al Retiro madrileño pensando en la cercana muerte. Casualmente, cerca de allí había dos niñas jugando y al llamarles la atención la figura triste y meditabunda de Bergamín, se le acercaron. El escritor, al verlas junto a él, deja sus fúnebres reflexiones y, de repente, *empezó a creer*. Y así, misteriosamente, comienza a salir de la crisis" (Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, pp. 34-35).

Sin duda, son estos términos los que nos ayudan a entender los distintos diálogos sobre vivir o morir, con fe o sin ella, que se sostienen la protagonista de *Tanto tienes* y Nicolás de Tuldo. Las paradojas y antítesis, las contraposiciones entre vida y muerte son numerosas y enmarcadas por ese momento en que, para Bergamín, se hace más evidente esa situación: la época de carnaval y, en concreto, la noche del martes que precede a las penitencias cuaresmales. Al margen de la tradición literaria que se esconde detrás de esa elección[173], debieron pesar, sobre todo, las infinitas posibilidades que le ofrece esa noche de contrastes, en que además se manifiesta claramente qué supone la vida para el hombre cristiano y para el que no lo es. Sólo bajo esa óptica se entiende el título de "Muerte burlada", así como el epígrafe de la misma tomado de San Pablo: "Muerte, ¿dónde está tu victoria? ¿Dónde, muerte, tu aguijón?" o lo que es lo mismo, el sentido de toda esta primera parte.

Y si en los tres actos lo que prima es la fe individual, la muerte testimonial y burladora de Tuldo; en el epílogo primero se sucederán esos cuatros cuadros sobre un momento histórico de la iglesia católica, es decir, de la colectividad de fieles que lo integran. Para Bergamín, es indudable la importancia de la Iglesia como estamento social pero, sobre todo, como depositaria de la fe enseñada por Jesucristo. De ahí que critique con firmeza a los representantes de la misma cuando se apartan de lo que es su misión verdadera y se esconden bajo banderas que nada tienen que ver, en su opinión, con el cristianismo. Sin duda, sufrió en su propia piel – y fe - los intentos de la derecha española por apropiarse de la religión católica ya en época de la República y su respuesta a esa usurpación la detalla en *Cruz y Raya,* la revista que dirige al principio de los años treinta.

No es momento aquí para hablar del contenido y de la trayectoria de esta revista, pero sí es interesante sacar a colación un texto que publicó nuestro autor en la misma y en el que, de forma expresa y con la habilidad para elegir el texto apropiado en el momento oportuno, Bergamín zanja la cuestión, debatida en aquellos momentos, respecto a que un gobierno republicano en España acabaría con la religión católica. Se trata de un fragmento de la encíclica *Inter gravissimas* del papa León XIII[174], pronunciada tras la proclamación de la segunda república en Francia, a mediados del siglo XIX. Bergamín, responsable último de *Cruz y Raya,* coloca este fragmento[175] después de la antología de cartas de Santa Catalina y antes del comentario de José María de Semprún Gurrea sobre "La ley de confesiones y congregaciones religiosas". En el texto escogido, se dicen, entre otras cosas, que "cuando se constituyen gobiernos nuevos que representan este poder inmutables, aceptarlos, no solamente es lícito, sino que lo exige y hasta lo impone la

---

[173] Ver el apartado "La vertiente popular dentro de *Tanto tienes*" de este estudio introductorio.

[174] La misma encíclica a la que alude Andre Gide en *Los sótanos del Vaticano* como prueba de que el verdadero papa estaba secuestrado y es que "el primer acto del falso Papa fue esa encíclica harto famosa, la encíclica dirigida a Francia. (...) Sí, sí, sé muy bien, señora, cuánto sufrió su gran corazón de condesa al oír cómo la Santa Iglesia abandonaba la sacrosanta causa de la monarquía; cómo el Vaticano, insisto, aplaudía a la República" (*Los sótanos del Vaticano,* Madrid, Alianza (El libro de bolsillo, 503), 1996, capítulo 7 del Libro Tercero, p. 87). Para la relación de Bergamín con el novelista francés, ver la nota 98 a *Tanto tienes.*

[175] Bajo el significativo título de "El anillo al dedo", aparece en *Cruz y Raya,* Madrid, 3 (junio 1933), p. 116.

necesidad del bien social que les da vida y les mantiene"; o bien que "en la práctica, la bondad de las leyes depende de los gobernantes más que de la forma del gobierno constituido para ellos." Palabras que no pueden ir más como "anillo al dedo" en un momento de gran incertidumbre y de ese intento, por parte de la derecha española, de apropiarse de la iglesia, tal y como denunció en otros escritos:

> Muchos religiosos y sacerdotes; víctimas de la profana significación que sus hábitos habían tomado por la mala conducta de sus jerarcas y de todos aquellos políticos de derechas que ampararon durante años la defensa de sus intereses, en su mayor parte injustos, ilegítimos, enmascarándolos en la sedicente defensa de los principios de su religión. Principios tan voluntaria o involuntariamente ignorados por ellos que los involucraron cínicamente con las peores formas politiqueras o administrativas de sus privilegios de clase[176].

Otro defecto que achaca a la iglesia católica es su afán por mantener una serie de prácticas por pura tradición y caer, de este modo, en la credulidad y la superstición: "¡Qué admirable fe la de esos desgraciados! - me decían ante el espectáculo doloroso de una muchedumbre implorante. Esos desdichados, con los brazos en cruz, arrastrándose de rodillas y lamiendo el polvo de los suelos, tocando y bajando el trozo de madero idolatrado, con tan tremenda súplica sacrifican espantosamente en sí mismos la conciencia humana al destino. Su credulidad es la hermana cainita, fratricida, de la creencia. La credulidad mata la fe como Caín: por envidia divina"[177]. Y es que para Bergamín, el problema fundamental de la Iglesia de su época estriba en que se sustenta sólo de formas vacías, olvidándose del antiguo sentido espiritual y profundo que debe haber detrás de ellas: "Pedís a las almas lo imposible: porque la virtud sin la gracia es prácticamente imposible. Os creéis compasivos y sois crueles. Olvidáis que es a Cristo a quien tenéis que dar; que es Él y su Evangelio y las riquezas de su gracia y de su presencia y de la del Espíritu Santo en el alma lo que hay que predicar: el rezo interior, la paz y la todopoderosa unión divina. Pero esto no lo predicáis, esto no se predica, *porque todo esto es el dogma y parece como si el dogma os diese miedo.* Por eso alimentáis una generación de cristianos para los cuales el ideal no pasa de ser el de una honradez irreprochable, la *respectability* del *gentleman*, añadida con algunas prácticas religiosas del domingo, o de Pascuas, o de Difuntos, o de la procesión del Santísimo Sacramento"[178]. Toda esta actitud

---

[176] "Carta abierta a Madame Malaterre-Sellier, respondiendo al libro de Francisco Gay: *En las llamas*", *Hora de España,* 1 (enero 1937); recogida en *Cristal del tiempo,* edición de Gonzalo Santonja, Guipúzcoa, Hiru Argitaletxea, 1995, p. 108. Un poco antes había dicho, en relación a "que la CEDA se decía representante de los católicos en España": "Tan naturalmente como sobrenaturalmente, para mí, el catolicismo no es eso; no puede, sin profanación, sin sacrílega impostura, admitirse siquiera su vinculación a nada de eso; como a ninguna otra, aunque fuese noble y digna, política determinada. Todos los textos más autorizados de la Iglesia se oponen a esto" (*op. cit.*, p. 105).

[177] José BERGAMÍN, "El rabo ardiendo", *Escritura,* Montevideo, 7 (junio de 1949), pp. 47-48. Ver también José BERGAMÍN, "Derrotero paradójico: aforismos de la cabeza parlante", *El pasajero, peregrino español en América, II,* México, Séneca (verano, 1943), pp. 46-47.

[178] José BERGAMÍN, "Dar que decir al demonio", *Cruz y Raya,* Madrid, 25 (abril 1935), pp. 124-132; recogido en *Cristal del tiempo...*, pp. 38-39.

ha vaciado, para Bergamín, de su verdadera esencia el mensaje cristiano, convirtiendo a la Iglesia en una máscara que no está sustentada en nada. Para nuestro autor, al igual que para Catalina de Siena, era importante volver a un cristianismo primigenio, más cercano al pueblo y no elevado a formas carentes de significado por haberse convertido en meros ritos tradicionales[179].

Por esa razón, nuestro autor confiaba tanto en que la instauración de la República cambiaría este orden de cosas, al entender que la iglesia española necesitaba perentoriamente separarse del Estado y mostrar abiertamente a qué grado de corrupción había llegado: "Que si un Estado de radical materialismo o naturalismo (...) ha desviado, desvirtuado y confundido la actuación espiritual, sobrenatural y religiosa, el mal no se empezará a remediar siquiera si primero no se muestra y ofrece, con toda su desnuda fealdad, la deformación secular, pública, que el cuerpo vivo de la Iglesia vino con ello padeciendo"[180].

La esperanza que Bergamín deposita en la renovación necesaria de la Iglesia no termina con la guerra civil, durante la cual lejos de abandonar su conciencia cristiana, ésta se agudiza y le lleva a condenar con más dureza si cabe los intentos del bando sublevado por monopolizar y hacer una "cruzada religiosa" de su golpe militar. Ese interés le lleva a escribir numerosos artículos sobre religión, sobre todo entre 1936 y 1941, que recogerá en el exilio en un libro que lleva por título *Detrás de la cruz* y "no deja de ser sintomático que otros escritos posteriores, reunidos en un libro de 1941, *El pozo de la angustia*, le deban tanto, como alternativa cristiana, no angelista, a la denuncia bergaminiana de una Iglesia sacrílega. Es como si Bergamín hubiera descubierto en su propia aventura personal al lado del pueblo en armas que el cristianismo se encarna hasta enrojecer de sangre y revolución en el cuerpo del barro o lodo de la historia con todas sus miserias y pecados o hace de la Iglesia piedra de escándalo y al Papa piedra dura, fría, silenciosa, duro Padre empedernido"[181]. Además, en algunos de esos artículos, además de condenar el partidismo de la Iglesia a favor del bando sublevado[182], habla también de tender una mano a los comunistas[183] o lamenta que el anarquismo aleje al pueblo de la

---

[179] Con palabras parecidas se expresa el personaje de Guernico, alter-ego de Bergamín, en el capítulo I. 6 de la segunda parte de *La esperanza* de André Malraux: "Hace veinte años que veo a los sacerdotes ejercer su ministerio, aquí y en Andalucía; y bien, en esos años, nunca he visto a la España católica. He visto ritos y, en el alma como en la campiña, un desierto..." (André MALRAUX, *La esperanza,* Madrid, Cátedra (Letras Universales, 220), 1995, p. 372).

[180] "Prólogo" a *Por un orden católico* de Etienne Gilson, Madrid, Cruz y Raya, 1936, p. X.

[181] José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, pp. 169-170.

[182] Para esta cuestión, se puede consultar el estudio de Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)*, Tesis doctoral presentada el 22-12-95. Universidad del País Vasco (Departamento de Derecho Constitucional e Historia de las Ideas Políticas), p. 12, 78-79, 104, 107-109, 133, 183-184, 189-191, 195 y 215. En estas páginas describe la opción tomada por Bergamín al estallar la guerra civil y ante la aparición de la "Carta Colectiva del Episcopado Español" a favor del bando sublevado y donde aparece el término de "Cruzada" para defender la legitimidad del alzamiento militar.

[183] *op. cit.*, p.143 y 189-190.

Iglesia[184]. Sin duda, la cuestión queda manifestada en la obra refiriéndose a la época de la santa italiana, quien condenará que la iglesia se ocupe de conducir a la muerte a hombres, en lugar de velar por su salvación; o que los obispos elijan un falso papa para contentar a las masas y salvar sus propias vidas. Pero también en esas dos partes se insinúa ese afán monopolizador de la iglesia que quedará patente en las figuras de Doña Amparo y Doña Socorro en el epílogo final, así como en sus alusiones a la postura política de otros espectadores o a la censura eclesiástica. Simbolizan estos dos personajes a la derecha en época bergaminiana y su afán por apoderarse de la Iglesia y de Cristo. Y, desde luego, nuestro autor defendía otra clase de catolicismo, desde una óptica "religiosa próxima a la de los redactores de *Le Mouton Blanc*, herederos todos ellos del unanimismo, movimiento cristiano-socialista-utópico dirigido por Julen Romains en sus orígenes del que también formaron parte Max Jacob, Duhamel, Chènnevière, Arcos, Vildrac, etc. Esta joven "masonería blanca y selecta" que se reunía en la abadía, reanuda sus reuniones en torno a esta revista que, por otra parte, es acogida por Bergamín con agrado"[185].

Un tercer defecto que achaca a la iglesia de su tiempo es su simonía, el afán por atesorar riquezas de algunos de sus jerarcas. Este pecado fue duramente reprendido por santa Catalina en sus cartas[186] y la cuestión aparece también en *Tanto tienes* a través de la figura nada espiritual del Sacristán, así como en la descripción – que se repite otra vez – de la primera medida que toma Urbano VI, recién instituido papa: expulsar, como Jesucristo, a los mercaderes del templo[187]. Bergamín también se alegró de que, durante la guerra, se quemara más de una iglesia donde su responsable no se ceñía a enseñar y practicar el mensaje evangélico:

> Y así encontramos iglesias despobladas, convertidas en mercados de aquellos que Cristo limpió a latigazos y que el Pueblo, en algún caso, ha purificado con el fuego. Bergamín habla en este caso de la Iglesia de San Luis, en la madrileña calle de laMontera, donde se encontraba el famoso Cristo de la Fe (más conocido como "del dinero", debido a las altas cifras que estimaba su párroco necesarias para cualquier merced). Este religioso - se decía - alquilaba parte del patio como aparcamiento, y dedicaba su despacho a la usura y venta fraudulenta de leche. (...) Cuando quemaron la Iglesia, otro sacerdote - amigo de Bergamín - le comenta cuán poco le importaba conocer la autoría del incendio: *No se inquieta usted por averiguarlo: es igual; para mí, la mano que ha prendido fuego a la Iglesia de San Luis ha sido la de un providencial designio; ha sido la mano de Dios* [*Detrás de la cruz*, p. 72][188].

Todas estas cuestiones aparecen, de una manera u otra, en la obra que nos ocupa y en la que, sin duda, se plantea la no interferencia de la esfera política en la religiosa, y viceversa. Las referencias a la guerra civil cobrarán mayor relieve en las dos piezas dramáticas que escribirá a continuación - *La hija de Dios* y *La niña guerrillera* -,

---

[184] *op. cit.*, p.193.
[185] *op. cit.*, p. 10.
[186] Carta 88, p. 457; carta 109, p. 509; carta 268, p. 935; y carta 291, p. 988.
[187] Textos correspondientes a las notas 125 y 132 de *Tanto tienes*.
[188] Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)...*, p. 235.

pero, indudablemente, no se puede afirmar que *Tanto tienes* se aparte de los temas que, en ese momento, atenazaban a nuestro autor exiliado. Aunque plantee dos cuestiones religiosas sacadas de la historia de la Iglesia y, en concreto, de la de Santa Catalina de Siena, ambas tramas pueden muy bien aplicarse al momento y circunstancias reales vividas por Bergamín. Y, sin duda, los anacronismos que aparecen y la ubicación del último epílogo en la época del autor, así nos permiten interpretarlo.

1.3.2. La temática religiosa: teatro y religión.

Para acabar este apartado tenemos que mencionar un aspecto muy vinculado con la fe para Bergamín. Se trata de las similitudes o relación existentes entre el teatro y la religión. Como ya nos hemos referido a esta cuestión al hablar sobre las ideas que sustentan su producción dramática[189], sólo nos limitaremos a comentar aquí aquellos aspectos que competen a la elección de un "misterio", según denominación del propio Bergamín en el encabezamiento de la misma, para su primera obra publicada en el exilio.

El autor exiliado habla de este género específico de teatro en uno de sus ensayos, cuando comenta que "el acto teatral diríamos que se repite, como el acto litúrgico, independientemente de su propia significación. Lo que tiene de teatral la liturgia, de esa manera, es como lo que tiene a su vez de litúrgico, de religioso, el teatro. (...) El mejor ejemplo lo tendríamos en las representaciones que se hacían en España, derivadas de los *misterios* y *moralidades medievales* con el nombre exactísimo de actos o *autos sacramentales*". Se dramatiza esta poesía teatral "por una forma épico-lírica, como la de la tragedia griega o la de la visionaria teatralización también teológico-poética, del *poema sacro* de Dante" para mostrar "lo religioso teatralizado por un acto de fe"[190]. De esta forma, define muy bien sobre qué tradición se sustenta esta pieza dentro de una óptica particularmente bergaminiana y que puede resumirse con una frase que - en plena polémica sobre la deshumanización del arte – explica muy bien la actitud de Bergamín ante el quehacer literario: "Para mí el arte -literario-, todo arte, es adjetivo: arte de... Y ahora están en el arte para el arte - que es morderse la cola. Peor que el arte por el arte. Todavía peor. Para mí el arte debe ser, en definitiva, ni más ni menos que una propaganda religiosa. Y nunca "*demasiado humano*". Propaganda o propagación espiritual"[191]. No se olvida, por tanto, nuestro autor de esas palabras cuando, en pleno exilio vital, escribe su primera pieza dramática ateniéndose, sin duda, a ese planteamiento de "propaganda religiosa".

Sabía, además, Bergamín, tal y como comentan los personajes en el segundo epílogo, que esa idea de teatro como "sermón" no iba a gustar ni a unos ni a otros, ya por reaccionario, ya por inmoral. Pero no renuncia por ello el autor a su ministerio

---

[189] Ver el apartado "Teatro religioso" del capítulo II de esta tesis sobre "Las ideas sobre el teatro y la preceptiva dramática de José Bergamín".
[190] José BERGAMÍN, "El pan en la mano", en *El clavo ardiendo...*, p. 28.
[191] Carta dirigida a Unamuno el 7 de marzo de 1928; recogida por Nigel DENNIS, *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936...*, p. 113.

literario, que procede de una larga tradición que él mismo ha señalado en uno de sus ensayos más relevantes sobre el hecho teatral, *Mangas y capirotes:* "El drama cristiano se origina en un misterio de significación trascendente: al contrario de la tragedia griega, que se originó en un misterio puro, insignificante, en un rito, en un culto sin significación trascendental"[192]. Debe, de esta forma, integrarse esta obra en una corriente de teatro cristiano que triunfa en la escena española en el siglo XVII. Nos referimos a la tradición del auto sacramental, cuya influencia en *Tanto tienes* es innegable[193] y que, según Bergamín en el citado estudio, tuvo el mérito de superar la tragedia clásica, pues "se le representaba al griego, en su teatro, una verificación de la muerte, por la razón, que es el desesperado y desesperante *sentimiento trágico de la vida*, como le ha llamado Unamuno; mientras que al español del XVII lo que se le representa en su teatro es una verificación de la vida por la fe, que es una esperanzada y esperanzadora concepción lírica de la muerte. Por eso el teatro griego se convertía, por su verdad, en un vivo *teatro de la muerte*, como le diría Calderón. En cambio, el teatro católico español del XVII, se hizo, por la muerte, un verdadero teatro vivo: un poético *torcedor del pensamiento*"[194].

Estamos, por tanto, ante un "misterio" que, como uno de sus subtítulos y el pasado texto indica, versa sobre "la muerte burlada" y dentro de una línea muy clara de arte teatral: la popular o, lo que es lo mismo para Bergamín, esa clase de teatro que, al igual que la religión, sabe llegar y transmitir la esencia del pueblo de donde nace:

> Teatro y Religión vienen alternando su cometido social y público popular en contradicción viva a través de la historia, son idéntica afirmación humana de la conciencia; de una misma conciencia del hombre, que por ese juego o conjugación aparente y extremada, se trasciende de sí, de lo individual, para ampliar su eco, reflejo o resonancia, en lo colectivo: socialmente; en todos y cada uno de los hombres al mismo tiempo: esto es, en un público o un pueblo, históricamente determinado. Y eso es lo que vimos sucederse en la Unión Soviética por el teatro popularizado de este modo; como lo que sucedía igualmente en el Renacimiento, español o inglés, por la popularidad de Shakespeare, Cervantes o Lope de Vega. Y la coincidencia es sorprendente porque siguen siendo las obras teatrales o novelescas de esos mismos poetas las que repiten en el tiempo un resultado parecido[195].

No olvida en pleno exilio esa raíz teatral española a la que tantas páginas teóricas había dedicado. Aunque no se trata de recordar una tradición formal sin más, sino que para Bergamín este género permite de manera expresa aunar esas dos vertientes, teatro y religión, que en su opinión están íntimamente relacionadas: "Pero teatralidad a

---

[192] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, p. 68.

[193] Ver el apartado "*Tanto tienes* dentro de la tradición literaria del misterio medieval y del auto sacramental" de esta misma introducción.

[194] José BERGAMÍN, "La cólera española y el concepto lírico de la muerte", *Mangas y capirotes ...*, p. 102. Habla también de "burlar la muerte" más adelante, *op. cit.*, pp. 131-132.

[195] José BERGAMÍN, "Las pisadas de los días: oído avizor: el clavo, el violín y el martillo", *El pasajero, peregrino español en México, III,...* pp. 80-81.

conciencia, y poesía o realidad teatralizada, ¿no es, en suma, comunión o comunicación humana? ¿No es religiosidad? Todo teatro, o teatralidad verdadera, parece religión o religiosidad: como, a su vez, toda religión o religiosidad, cuando se comunica o hace también común, nos parece que se teatraliza. Teatro y religión coinciden, natural y sobrenaturalmente, en hacerse, por la poesía, expresión, y comunicación, o comunión, de la conciencia humana. Visible o invisiblemente"[196].

Podemos, además, alegar otras dos razones que justifican esta elaboración de un "misterio" por parte de nuestro autor en pleno siglo XX. En primer lugar, porque ya para él la religión católica es un misterio en sí misma llena de disparates e incógnitas: el misterio de la fe y de la predestinación[197], y el misterio (sacramento) del amor[198]. Aparecen estos tres temas, junto con el de la muerte, en toda la producción literaria de Bergamín e incluso volverá a catalogar como "misterio" otra de sus piezas teatrales, *La sangre de Antígona*, y se acordará también de este modelo dramático en el que podría considerarse su último proyecto teatral, *Un rey llovido del cielo* o *Rey, ni llovido del cielo*[199]. Y la segunda razón viene dada por la propia caracterización del hecho literario como "misterio", tal y como señala en su artículo "En la muerte de Paul Éluard"[200], donde añade dos "emes" más a la concepción literaria que había aparecido en *Beltenebros.* Así, si en dicho ensayo citaba dentro de un círculo a la MAGIA, la METAFÍSICA, la MÍSTICA, la MORAL y la MÚSICA como elementos fundamentales en la literatura[201], añadirá en este caso otros dos: MISTERIO y MUERTE que, al igual que los cinco anteriores, pueden encontrarse perfectamente en *Tanto tienes*.

Queda de esta manera patente que la designación como "misterio" de esta pieza corresponde al gusto, pero también a una idea de arte teatral muy bergaminianas. Y, al igual que en otras ocasiones, Bergamín se tomará muy en serio sus modelos e intentará, por todos los medios a su alcance, reproducir ese "misterio" o auto sacramental en la obra que tenía entre manos y cuya temática, desde luego, ya estaba acorde con esta intención

1.4. *Tanto tienes* dentro de la tradición literaria del misterio medieval y del auto sacramental

Como hemos podido comprobar en el apartado anterior, no es cuestión nimia que Bergamín tildara esta pieza dramática como "misterio en tres acto". En efecto, muchas son las deudas de *Tanto tienes* con una tradición de teatro religioso en España y

---

[196] José BERGAMÍN, "Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación", *El pasajero, peregrino español en México, III,...*, p. 24.

[197] José BERGAMÍN, "El disparate en la literatura española", *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 32-33 y 56-57, respectivamente.

[198] José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", *El clavo ardiendo...*, pp. 108-109.

[199] Se refiere a ella en "Sueño y mentira de un rey", *Sábado Gráfico*, Madrid, 1086-1087 (marzo-abril 1978); recogido en *Cristal del tiempo...*, pp. 275-276.

[200] José BERGAMÍN, *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados*, Barcelona, Planeta (Ensayo 4), 1979, pp. 182-187.

[201] *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*, Barcelona, Noguer (Temas de hoy y de siempre, 2), 1973, pp. 163-164.

que, sin duda, tuvo su momento culminante en el auto sacramental. Indudablemente, este tipo de producción teatral se ajusta además a la perfección con la identidad entre teatro y religión que nuestro autor defendía y a la que hemos aludido hace poco. Toca pues mostrar ahora en qué corriente se inscribe la obra de nuestro autor dentro de una predilección hacia el auto sacramental por parte de algunos autores durante los años 20 y 30; y también destacar las similitudes y diferencias que guarda el drama que nos ocupa con el "auto sacramental" entendido como género específico.

El auge de los autos religiosos - ya veremos después si pueden ser entendidos como sacramentales - durante las décadas 20 y 30 debe enclavarse, sin duda, dentro de un movimiento más amplio y de fascinación hacia la literatura y autores del denominado Siglo de Oro y sobre el que fue pieza fundamental José Bergamín, ya que "he would personally do so much to rehabilitate neglected writers in the thirties, especially in his journal *Cruz y Raya*"[202]. La nómina de autores que aparecen en las páginas de la citada revista trae los casos ya comentados en relación a *Tanto tienes* de Lope de Vega y de San Juan de la Cruz, pero también se publicarán antologías de Quevedo o Fray Luis de León. Pero en el caso particular de los autos, nuestro autor no se limitó a editar el auto de *La maya* de Lope o *Quién te ha visto y quién te ve* de Miguel Hernández, sino que él mismo, por aquella época, se animó a escribir uno junto con su amigo Rafael Alberti:

> Aludiendo en 1929, por ejemplo, a sus *obras en preparación*, Alberti destacó *Electra electrocutada*, con Bergamín, Esplá y Benjamín Palencia, para estrenarse durante la exposición de Barcelona. Aunque el proyecto quedó sin realizar y el texto que redactó Bergamín se ha perdido, al parecer, para siempre, resulta que de las ideas que iba explorando Alberti para la obra nació su famoso auto *El hombre deshabitado*[203].

Podemos citar otros casos, "que hay que situar en una relativa reactivación del género por esas fechas, con productos tan dispares como *El hombre deshabitado* de Alberti, *El pozo amarillo* de Camón Aznar o *Angelita* de Azorín. Sin olvidar que en la misma revista donde publica el suyo [*Quién te ha visto*]Miguel [Hernández], *Cruz y Raya*, se reeditaron autos lopescos como *La maya*, con un tono de rusticidad similar al del poeta oriolano (...)"[204]. La influencia de nuestro autor en este último dramaturgo es indudable y

---

[202] Nigel DENNIS, *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936...*, p. 8. También como crítico literario destaca Ramón Gaya ("Epílogo para un libro" (*Litoral*, cuarta época, 37-40 (marzo-junio 1973), pp. 209-214) que "los escritos de Bergamín sobre Lope, Cervantes, Quevedo, Góngora, no son nunca como pueden parecer a primera vista, ensayos literarios (juzgados por muchos un tanto caprichosos); no son nunca investigación ni análisis ni crítica de lo poético, sino ellos mismos creación poética completa." (La cita de Ramón Gaya está tomada de Jesús ARANA PALACIOS, "Ideas de Bergamín sobre las novelas", *Homenaje a José Bergamín*, edición de Gonzalo Penalva, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997, pp. 83-84).

[203] Nigel DENNIS, "Epílogo prologal", en José BERGAMÍN, *Prólogos epilogales...*, p. 150.

[204] Agustín SÁNCHEZ VIDAL, "La literatura entre pureza y revolución. La poesía", en AA.VV., *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea (1914-1939), VII*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 674. Respecto a los autos citados, pueden encontrarse en las siguientes ediciones: José CAMÓN AZNAR, *El pozo amarillo (milagro en un acto),*

ya una de sus más destacadas estudiosas contestaba a la pregunta de "¿Por escribe un auto sacramental precisamente?", respondiendo que "quizás ha leído la obra de Bergamín *Mangas y capirotes* y ha aprendido a considerar el teatro español como un "teatro sacramental", puesto que lo natural y lo teológico se funden en una poesía purificadora, totalizadora y unificante"[205].

Sin duda, la importancia de Bergamín en los otros casos no es desdeñable. Ya hemos aludido al caso de Alberti, pero también conocía al aragonés José Camón Aznar por participar con varios artículos en *Cruz y Raya*[206] y ha reconocido su relación con el autor del 98, al relatar a Carlos Gurméndez la sesión "surrealista" de teatro que mantuvo con Azorín:

> Más adelante me pidió Azorín, muy querido amigo y maestro, una obra en un acto, para la compañía que iba a fundar con la actriz Úrsula Criado, donde sólo se representaría teatro surrealista, lo que entendía Azorín por surrealismo (...) Le ofrecí una obra mía que podría interesarle, *Ramón Ramírez o la reputación*. Silla a silla, frente a frente, los dos solos en mi casa, se la leí. Al empezar a oirla miró el reloj. Duró la lectura una hora. Volvió a sacar el reloj y me dijo: "Me sirve" y no dijo más[207].

Con todos estos datos no nos proponemos otra cosa más que reflejar cómo en los años anteriores al exilio y, por tanto, a la publicación de *Tanto tienes*, se había producido un auge del auto sacramental o de un tipo de teatro que integraba, dentro del mismo, algunos de los elementos de este género tan vinculado con el Siglo de Oro español. Bergamín tendrá que esperar a después de la guerra civil para ofrecer, finalmente, su

---

Cruz y Raya, Madrid, 34 (enero 1936), suplemento, pp. 1-45; AZORÍN, *Angelita*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930; Miguel HERNÁNDEZ, *Quien te ha visto y quien te ve*, *Cruz y Raya*, Madrid, 16 (julio 1934), suplemento, pp. 1-70, *Cruz y Raya*, Madrid, 17 (agosto 1934), suplemento, pp. 1-66 y *Cruz y Raya*, Madrid, 18 (septiembre 1934), suplemento, pp. 1-61; Rafael ALBERTI, *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el museo del Prado*, edición crítica y estudio preliminar de Gregorio Torres Nebrera, Sevilla, Alfar, 1991, pp. 143-186. También podría situarse dentro de esta corriente, el "poema dramático, dividido en un prólogo, tres actos y un epílogo" sobre la figura de san Francisco Javier que escribió por esas mismas fechas José María de Pemán (*cf. El divino impaciente*, Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1933).

[205] Concha ZARDOYA, "El mundo poético de Miguel Hernández", en *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974; recogido en AA.VV., *Historia y crítica de la literatura española, VII: época contemporánea (1914-1939)*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 746.

[206] En concreto, "La arquitectura española en tiempo de Lope de Vega", 25 (abril 1935), pp. 53-90, y "La arquitectura del Renacimiento en España", 38 (mayo 1936), pp. 7-63

[207] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro"..., p. 5. Respecto a Azorín, cabe destacar también la crítica elogiosa que sobre *El arte de birlibirloque* escribió para el periódico *ABC* (31 enero 1930), y que se recoge en AZORÍN, *Crítica de años cercanos*, Madrid, Taurus (Persiles, 35), 1967, pp. 137-140, donde destaca como rasgo definidor de Bergamín, su "energía ligera" (*op. cit.* p. 140).

primer “misterio” o auto sacramental. Veamos, de esta forma, qué elementos afines guarda esta pieza con el género cultivado profusamente por Calderón.

1.4.1. Elementos comunes con el auto sacramental

Podríamos cifrar en cuatro los elementos que relacionan, de forma indiscutible, la primera obra dramática que estudiamos con el auto sacramental. Se trataría de su consideración como “fiesta primaveral” de la Iglesia; la finalidad religiosa de este tipo de representaciones; algunos de sus procedimientos formales, como la música, las citas bíblicas o de otras autoridades; y, por último, su temática.

La insistencia de Bergamín por recrear la acción dentro de la fiesta de Carnaval no sólo obedece a la posible justificación del uso de las canciones dentro de la misma, como señalábamos antes[208]. En nuestra opinión, sería uno de los rasgos que vincula esta pieza con el universo del auto sacramental, considerado por algunos autores como la “fiesta primaveral de la Iglesia”, no sólo “por señalar su carácter festivo sino por llevar nuestra mente, con ese “primaveral”, al complejo mundo de asociación del tiempo festivo, que está en el corazón de la fiesta, con prácticas incluso contrapuestas”[209]. Y Bergamín insiste a lo largo de toda la obra en ese contraste entre la vida y la muerte, el carnaval y la cuaresma, la alegría y la angustia, la música y la oración, que se establece no sólo en la trama sino en algunos de sus personajes. Desde luego, va salpicando el misterio y el primer epílogo con acotaciones sobre el momento en que se sitúa la obra: una noche primaveral de Carnaval, aunque el martes de carnaval no tiene necesariamente que coincidir con esa estación del año.

Y así, en el primer acto, ya la acotación inicial nos sitúa “*La acción en la ciudad de Siena, en la primavera de 1377. Empieza al anochecer de martes de carnaval y termina al amanecer del miércoles de ceniza”* (p. 2), aunque los hechos de la conversión de Nicolás de Tuldo no sucedieran en esa época, sino en junio de 1375 (nota 16). Y más adelante elige un fragmento del *Cantar de los Cantares* (nota 21), “Pasó el invierno”, que vuelve a incidir en la idea de la primavera como época fundamental de la acción. Igual reiteración encontramos al inicio del Segundo Acto: “*Toda la noche se siente rodeada de una misteriosa luz invisible, de intenso olor primaveral, de rumor de aguas y de canciones lejanas”* (p. 19); o en el diálogo que se entabla a continuación: “GUARDIÁN 1. Su primaveral despedida. GUARDIÁN 2. ¡Noche de primavera, que como si no le bastase el metérsenos por los ojos y por los oídos y por las narices, se nos quiere meter hasta por la boca, para embriagarnos!...” (p. 21). Y, aunque los sucesos del Primer Epílogo suceden un año más tarde, en 1378, mantiene idéntica época y atmósfera de carnaval para situarlos (*cf.* notas 88 y 110). Y en ese ambiente de fiesta primaveral coincide con el auto, donde

---

[208] *cf.* apartado “Fuentes literarias utilizadas en este “misterio” bergaminiano” en este estudio introductorio a *Tanto tienes.*

[209] José María DÍEZ BORQUE, “Introducción”, a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca...*, p. 35.

aparecen "suficientes motivos de estructura, de puesta en escena (anual, en la calle, incluido en un tiempo festivo más amplio que lo envuelve, etc.) para pensar en una alteración esencial en la comunicación entre espacio del actor y espacio del espectador, no sólo por lo que hace a la difusión propagandística y aleccionadora (doctrinal y moralmente) (...), sino porque, como veremos, exige una determinada forma de participación del espectador-feligrés, que, como en la fiesta, con las distancias que señalaré después, se ve envuelto por y en el ritual festivo, alterándose la forma canónica de comunicación teatral para aproximarse a la comunicación religiosa, que tampoco renuncia a factores de diversión en cuanto procedimiento de *captatio benevolentiae*"[210].

Es innegable que el fin último de los autos sacramentales era "sermonear" al público y hacerle entender aspectos fundamentales relativos a la fe y a los dogmas cristianos. La complejidad de esta clase de teatro es manifiesta, pues desde el momento en que se basa en la alegoría, los símbolos y en complicadas cuestiones teológicas, no parece que sea el más popular y fácil de los géneros dramáticos posibles. En otras palabras, "¿es la complejidad del auto calderoniano procedimiento apto para aleccionar y hacer "rentable" la propaganda? o (...) ¿entendía el público común los autos sacramentales en el fondo de su complejidad conceptual?"[211]. Bergamín parece responder a esta cuestión no sólo en las reacciones que *Tanto tienes* provoca en el diverso público representado – y nunca mejor dicho – en el segundo epílogo, sino que, como ya vimos con anterioridad zanjaba la cuestión sobre la necesidad de un teatro popular aludiendo a los modelos dramáticos que se dieron en el siglo XVII en España y entre los que tiene un lugar destacado el auto sacramental[212].

La finalidad doctrinal de los autos supone, por tanto, un rasgo en común con el "misterio" de Bergamín y se entronca con una tradición que – como la del teatro jesuítico - dio lugar a varios tipos de representaciones de tema religioso: "representaciones alegóricas (en la tradición de los misterios y moralidades); dramas teológicos (vinculados a las celebraciones del Corpus y, por tanto, al mundo del auto sacramental), y comedias hagiográficas"[213]. Es significativo que no se utilice con frecuencia el apelativo de "misterio" o "moralidad" para este tipo de piezas teatrales religiosas, sino que el teatro medieval y renacentista español ha escogido otras denominaciones: coplas, coloquios, diálogos, autos, representaciones, farsas o églogas[214]. Será en el siglo XVII, cuando se

---

[210] *op. cit.*, p. 34.
[211] *op. cit.*, p. 36.
[212] Ver los apartados "Tragedia griega y drama cristiano" y "Teatro popular" del capítulo segundo de esta tesis: "Las ideas sobre el teatro y la preceptiva dramática de José Bergamín" .
[213] Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII...*, p. 26.
[214] José María DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega),* Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 8), 1987, y Javier HUERTA CALVO, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor (Lectura crítica de la literatura española, 4), 1984. Díez Borque, por ejemplo, sólo señala la aparición de una obra con el nombre de "misterio": "la pieza de B. Aparicio, *Misterio de la bienaventurada Santa Cecilia* (*Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)...*, p. 101). Huerta Calvo destaca la *Égloga de Antruejo* de Encina como ejemplo de la lucha entre Carnal y Cuaresma, "la instantaneidad frente a la transcendencia

establezca una clara distinción entre autos sacramentales y comedias de santos. Y así, entre las comedias hagiográficas, podemos destacar varias de Tirso de Molina: *Lo fingido verdadero (tragicomedia de la vida y martirio de San Ginés), La Joya de las montañas, Santa Orosia, La santa Juana (trilogía hagiográfica)* y *Santo y sastre;* y un buen número de Lope de Vega: *Barlaán y Josafat, Lo fingido verdadero (San Ginés), El divino africano, Vida de San Nicolás de Tolentino, El capellán de la Virgen, San Ildefonso, La niñez de San Isidro, La juventud de San Isidro, San Isidro Labrador de Madrid, El niño inocente de la Guardia, Juan de Dios y Antón Martín* y *La buena guarda*[215]; así como de Calderón: *El gran duque de Gandía, La primer flor del Carmelo, EL santo rey don Fernando,* y *El purgatorio de San Patricio.*

Por otro lado, también Lope de Vega escribió algunos autos: *El viaje del alma, La maya, El hijo pródigo, Las aventuras del hombre y La siega,* al igual que Tirso de Molina: *El colmenero divino, La madrina del cielo* o *No le arriendo la ganancia*. Aunque, sin duda alguna, el maestro indiscutible de este género teatral es Calderón de la Barca con cerca de ochenta autos sacramentales conocidos[216].

De todo ello se deduce la vinculación de la primera obra escrita en el exilio por Bergamín con toda una tradición de teatro religioso que proviene de la Edad Media y adquiere su mayor auge en el Siglo de Oro. En concreto, creemos que la obra que nos ocupa se aproxima más a los autos sacramentales que a las comedias hagiográficas. Y es que en *Tanto tienes* otorga mayor relevancia al tema de la redención personal – en este caso de Tuldo – y de la Iglesia en general, y no se limita a narrar dos momentos determinados de la vida de la santa de Siena. La intención, además, no es la de encumbrar la figura de Catalina, sino que se atiene a esa finalidad doctrinal que expone el personaje de la santa en el último epílogo:

> La moraleja es ésta: mostraros cómo, si el amor humano es, como lo cantó el profeta, *fuerte como la muerte*, el divino, por nuestra fe, que es nuestra esperanza, es más fuerte que la muerte: y la burla. No ha sido tampoco irreverencia suya ni nuestra mostraros en este retablo, alrededor de la figura de una santa, el mundo aparente de las pasiones que la rodearon en vida, como fantasmas, como sombras. Son estos fantoches que aquí habéis visto, y que no pretendieron más que serlo, para no inquietar vuestros humanísimos respetos; que quienes los tuvieron divinos, de ese modo, como fantoches, supieron entenderlos; sin respeto alguno para esos mentirosos y vanos juguetes de un destino trágico, por los que la voluntad divina, consiente el mal, como al Demonio y como la Muerte: para vencerlos. Por eso habéis visto al final del retablo entre las llamas, sin quemarse, la Navecilla de la Santa Iglesia de Cristo, en la que todos los que creemos esperamos salvarnos de la muerte, burlándola (p. 62).

---

del tiempo religioso o litúrgico" (*El teatro medieval y renacentista...*, p. 105), que también aparece en *Tanto tienes.*

[215] Se puede ver una nómina de comedias hagiográficas y bíblicas de Lope en Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII...*, p. 219.

[216] Domingo YNDURÁIN, "Calderón", en AA.VV., *Historia y crítica de la literatura española, III. Siglos de Oro: Barroco,* Barcelona, Crítica, 1983, p. 745.

La existencia de esa moraleja explícita, que incluye, a su vez varias enseñanzas doctrinales - la fuerza de la fe, la victoria sobre la muerte, el consentimiento del mal para vencerlo o la inmunidad de la Iglesia – coincide con la intención final del auto sacramental, que "se mueve siempre en el territorio de la historia de la Salvación, en el que la exaltación del Sacramento es un motivo ideológicamente fundamental e ineludible, aunque no siempre ocupe en el plano argumental una extensión textual grande"[217]. Ya veremos, cuando hablemos de los procedimientos, cómo se manifiesta el sacramento de la Eucaristía en el misterio bergaminiano.

Pero no sólo coincide en la finalidad doctrinal la obra de nuestro autor con el género teatral barroco, sino que "el uso del auto sacramental para fines que podemos llamar políticos tampoco parece raro en una época y en un país donde Iglesia y Estado guardan relaciones tan estrechas, y donde existe una corriente panegírica divinizadora de la monarquía. Calderón vuelve a ser el maestro de este tipo de auto de circunstancias: *El Nuevo Palacio del Retiro, El Año Santo de Roma, El Año Santo de Madrid, EL Valle de la Zarzuela, La segunda esposa, Triunfar muriendo, El lirio y la azucena [o El segundo blasón del Austria*: sobre Rodulfo de Austria]... Se funden las alusiones a la vida de Cristo y a la Casa Real, se mixtura la historia sagrada y la profana... La técnica alegórica permite este juego sin que el dogma quede comprometido"[218]. En el caso de *Tanto tienes* es evidente que los dos planos, religioso y político, ya se funden por las dos anécdotas de la vida de Santa Catalina elegidas, además de por las alusiones a los problemas de la Iglesia durante la época de los años 30 que están presentes en la obra y a los que ya hemos hecho mención antes[219]. La Iglesia eterna y espiritual no debe ser confundida con la iglesia temporal y política, predispuesta, una y otra vez, a caer en el error.

Un segundo aspecto que guardan en común la obra de Bergamín y los autos sacramentales se refiere a la utilización de ciertos procedimientos que coinciden plenamente con rasgos formales de aquel género teatral. Desde luego, la inclusión de canciones, himnos, citas bíblicas y literarias o la aparición de elementos parateatrales aparecen en otros textos del autor madrileño, pero también pueden obedecer a su vinculación con un tipo de teatro que utilizaba todos estos elementos para "enseñar deleitando". Creemos que esa intención doctrinal del auto conducía a un uso de elementos que ilustraran y a la vez relajaran de las intrincadas cuestiones dogmáticas y de los diversos personajes simbólicos que en ellas aparecían. Entre dichos procedimientos, guarda un lugar destacado la música, cuya utilización en el auto – al igual que en esta pieza de Bergamín – puede obedecer a diferentes fines como la "ayuda para la comprensión y lección doctrinal y moral"[220], "crear disposición de ánimo, envolviendo a los espectadores en la acción"[221], o pasar de estar "directamente integrados en la acción" a tener – en aisladas ocasiones - "una función principal decorativa y de ornato, sin intenciones religiosas"[222].

---

[217] Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII...*, p. 687.
[218] *op. cit.*, p. 726.
[219] *cf.* el subapartado "Primer epílogo: Vaticano" de esta introducción a *Tanto tienes.*
[220] José María DÍEZ BORQUE, "Introducción", a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca...*, p. 43.
[221] *op. cit.*, p. 44.
[222] *op. cit.*, pp. 68-69.

Desde luego, Bergamín reconoce la importancia de la música para la religión en uno de sus aforismos de *La cabeza a pájaros*: "La fe es por el oído y el oído es por la palabra de Dios- dijo San Pablo. La música también es *por el oído*. Ten cuidado no sea el ladrón que viene a robarte la palabra divina"[223]. Aunque su estilo paradójico no nos permita interpretar si es bueno o malo que se acuda a ella para mover a la fe, él, desde luego, la incluye en su dramaturgia y, en concreto, dentro de esta obra, observamos idénticas finalidades didáctica, anímica, actuante y decorativa que las que hemos reseñado en el caso de los autos.

Otro procedimiento heredado de este género de teatro – y también relacionado con la música – residiría en la aparición de himnos religiosos dentro de *Tanto tienes.* Y así, sabemos que "Calderón incorpora literalmente canciones e himnos litúrgicos, oraciones, en latín y castellano, que refuerzan lo que vengo diciendo. Destaca especialmente el himno de glorificación: *¡Gloria a Dios en las alturas y paz al hombre en la tierra!* (...) Aunque con menor frecuencia, también aparece el *Sanctus*, en castellano generalmente: (...) El *Magnifica al Señor*. (...) El *Tantum ergo* (...); *Te Deum* (...); *Te rogamus, audi nos* (...); *Tota pulchra amica mea* (...)" o la *Salve*"[224]. Ya estudiamos en su momento qué himnos en concreto aparecen en la obra que nos ocupa y su vinculación con el sacramento de la Eucaristía, eje, sin duda, del auto sacramental[225].

Un tercer elemento formal que tienen en común los autos y la pieza de Bergamín es el uso de citas bíblicas y de otras autoridades religiosas o literarias. Se ha estudiado, por ejemplo, cómo Calderón no sólo utiliza las fuentes que menciona expresamente, sino que en sus piezas "confluyen una gran variedad de temas del Antiguo y Nuevo Testamento, con un papel destacado de la parábola, motivos evangélicos, Santos Padres, en un marcado escolasticismo tomista (...) Pero a estas fuentes básicas se suman otras, que ya vimos en el apartado dedicado a la cultura de Calderón, como: mitología, historia, filosofía, que lo convierten en un ecléctico"[226]. Pero no sólo en un autor como Calderón se suceden este tipo de citas que apelan a otras "auctoritates", religiosas o profanas, sino que idéntico procedimiento utiliza Lope en autos como *El hijo pródigo,*

---

[223] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 122. No deja de ser curioso que Díez Borque acuda a la misma cita de San Pablo para destacar la importancia de la música en los autos sacramentales de Calderón: José María DÍEZ BORQUE, "Introducción", a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca...*, p. 50.

[224] *op. cit.*, p. 57.

[225] Ver el apartado "Fuentes literarias utilizadas en este "misterio" bergaminiano" de este estudio introductorio.

[226] José María DÍEZ BORQUE, "Introducción", a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca...*, pp. 113-114. Más adelante, Díez Borque señala que "se multiplican [en el auto calderoniano, *La segunda esposa*], las alusiones a la historia sagrada y a los lugares bíblicos y su simbolismo: águila del Apocalipsis (v. 27-33), Templo de Salomón (v. 38), muros de Jericó (vv. 409-410), profecías de Isaías (v. 1214), Carro de Ezequiel (v. 1628), Cordero de Isaac (v. 1768), nombres de Cristo (vv.966-969), Pasión (vv. 1540 y ss.), etc., y todo con el anacronismo, ya estudiado, que hace coincidir los tiempos de Felipe IV con los del Antiguo y Nuevo Testamento, y confluencia de lugares que funde en una pieza la tierra de gentiles y judíos con el Madrid del XVII y con el espacio etéreo y sobrenatural del Sacramento" (*op. cit.*, p. 115).

donde todo el prólogo es una sucesión de alusiones a autores griegos, latinos o a diversos padres de la Iglesia[227]; o bien Tirso de Molina, cuya comedia – luego convertida en auto - , *La ninfa del cielo*, "surgió del mismo ambiente que los autos de Lope, donde alternaba el *Cantar de los Cantares* con el *Romancero* y la *Biblia* con el *Ariosto"*[228].

Se podría alegar que la presencia de la música y de las citas literarias o bíblicas son rasgos característicos de otros géneros dramáticos del siglo XVII español, pero, indudablemente, sólo en el auto adquieren valor de elementos constitutivos y casi indispensables. La música por su valor de "enseñar deleitando" y las alusiones a fuentes anteriores – sobre todo, las alusiones religiosas - para avalar la idoneidad del contenido con la enseñanza moral y dogmática de la Iglesia. Además, escenas enteras del Antiguo Testamento se convierten en materia dramática de manera parecida a los dos episodios de la vida de Santa Catalina que forman el eje fundamental de las dos primeras partes de *Tanto tienes.*

Como último rasgo característico de los autos – y también de algunas comedias de santos - que utiliza José Bergamín en su "misterio" sobre la santa de Siena, debemos referirnos a la inclusión de elementos parateatrales dentro de la acción principal de la obra. Aunque la ruptura de la ilusión teatral pueda parecer una característica del teatro contemporáneo, existen varias piezas en el teatro del Siglo de Oro donde se mezcla la vida de los personajes ficticios con los históricos – por distinguirlos de alguna forma -. En *Tanto tienes*, ese teatro dentro del teatro no sólo se manifiesta en el epílogo segundo – y sobre todo, en su última escena -, sino que a lo largo de la obra, nuestro autor hace hincapié en esa descomposición teatral. Así, en el primer acto, las acotaciones que se refieren al entierro del canónigo, como la siguiente: *"(...) entran por el lado opuesto de la iglesia, unos encapuchados, todos de negro, llevando consigo en una especie de parihuelas el cadáver del señor Canónigo, figura extremadamente grotesca, con sotana, y un enorme vientre hinchado, como un fantástico pelele. Llevan también una gran cruz negra de palo"* (pp. 12-13); o se hace hincapié en el carácter ficticio de lo que sucede ante nuestros ojos, en algunas acotaciones del tercer acto: *"Santa Catalina aparece arrodillada al pie del patíbulo, inmóvil, como si estuviera rezando"* (p. 32), o cuando se nos informa que "*Los otros contienen, a los lados, a una supuesta muchedumbre"* (p. 35). Y también en el primer epílogo se incide en el carácter de farsa y mascarada en diversos momentos: *"(...) la figura del Papa Urbano VI, revestido de ceremonial, se oculta detrás del espejo: lleva el rostro cubierto con un antifaz blanco"*(p. 46); "CARDENAL TEBALDESCHI. *(Protestando)* Pero esto es una farsa, una impostura... CARDENAL LUNA. No importa. Hay que salvar al Papa" (p. 48)[229].

---

[227] Lope de VEGA, *El hijo pródigo, Obras escogidas. Teatro, II,* tomo II, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 39-41. En este mismo auto puede verse la actuación de la música en diversas escenas: pp. 38-39, 42 y 47.

[228] Blanca de los RÍOS, "Preámbulo" a TIRSO DE MOLINA, *La ninfa del cielo, Obras dramáticas completas, I,* Madrid, Aguilar, 1989, p. 915.

[229] Podemos citar otros ejemplos: "*También se pone en marcha el cortejo fúnebre, pero sin atreverse a ir hacia la iglesia y sin saber para dónde tirar, dando vueltas sobre sí mismo, de modo que el grueso pelele ventrudo del difunto canónigo se bambolea por los aires como si lo estuviesen manteando"* (p. 18); o el diálogo del primer epílogo que sucede al que hemos reproducido arriba: "CARDENAL BROSSANO. Estamos cercados: copados. Las turbas se apoderaron de todo. Tocan a rebato en la torre y se beben el vino en los

Todos estos ejemplos suponen una aceptación de la irrealidad del hecho teatral, de su mentira a los ojos, como dejó escrito en otros textos Bergamín: "Todo en el teatro es, por el contrario que en el circo taurino, poesía materializada, mágica y prodigiosa. Todo es por la poesía y para la poesía, exclusivamente. (...) En el teatro, todo lo que no es poesía, no es verdad. Ir al teatro a mentir, es suicidarse. (...) Porque todo en el teatro es poesía y por y para la poesía, desde sus tablas hasta sus diablas, todo lo que vive en tal ámbito es divinamente o endiabladamente poético. (...) La poesía que no es nunca mentira, la poesía, que es la pura verdad, es la que se desnuda en el teatro, paradójicamente, por su máscara transparente, por su apariencia vana. *Engaño a los ojos*, diría Cervantes"[230]. Ese engaño manifiesto lo aproxima, como hemos dicho, a algunas composiciones del teatro aúreo español, donde los juegos de fingir lo que no se es, los disfraces y máscaras forman parte destacada del espectáculo y la trama teatral. Pero quizá sea en el citado segundo epílogo donde se haga más evidente la proximidad con el teatro calderoniano y una de sus obras, *La mojiganga de las visiones de la muerte*, "donde un borracho se despierta para encontrarse con los actores de una compañía de cómicos (que van a representar un auto sacramental y han volcado el carro) vestidos de ángeles, demonios y Muerte, desorientando al pobre pasajero que no comprende dónde se encuentra ni a qué lógica responden un ángel jurador y un demonio que se santigua como buen cristiano"[231]. La última escena del ese segundo epílogo - que rinde un cierto homenaje a Pirandello cuando se busca insistentemente al autor[232] – evoca también a la que inicia el capítulo I de *Los ángeles exterminados* para la Televisión Francesa, donde un chiquillo tropieza con una carreta de cómicos ambulantes y Bergamín recuerda de nuevo una frase cervantina: "¿dónde acaba la realidad o comienza la apariencia?"[233].

1.4.2. Diferencias entre al auto sacramental y *Tanto tienes.*

---

sótanos, amenazándonos desde arriba hasta abajo, con la muerte. VOCES. *(Como antes)* ¡A muerte los falsarios, los impostores, los idólatras!... ¡Queremos Papa romano! ¡Queremos Papa papista! ¡Queremos Papa romano! CARDENAL LUNA. Pronto, Cardenal, decídase. Tenemos que hacerles creer que les damos el Papa que piden. CARDENAL TEBALDESCHI ¡Monseñor Bartolomeo lo es!. CARDENAL LUNA. Monseñor no es de Roma, es de Bari. El es el Papa elegido. Vos sois de Roma y hay que haceros pasar esta noche por el Papa, para calmarlos. Es sólo un momento, Cardenal. CARDENAL TEBALDESCHI. *(Defendiéndose débilmente)* ¡Pero esto es una impostura, una mentira!" (p. 48).

[230] José BERGAMÍN, "Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación", *El pasajero, peregrino español en México, III*..., pp.13-14.

[231] Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*..., p. 677.

[232] Ver nota 155 a *Tanto tienes*.

[233] Serie dirigida por Michel Mitrani y que se proyectó en TVE2 el 30 de junio de 1996, dentro del programa "La noche temática", dedicado a José Bergamín. La cita procede – según Bergamín – del pasaje en que Don Quijote asiste a la representación del famoso "Auto de las Cortes de la muerte" (*Don Quijote*, parte II, capítulo XI, en Miguel CERVANTES, *Obra completa, I*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993, p. 640 y ss.).

Si hasta aquí hemos ido analizando los motivos y rasgos que permiten incluir el "misterio" de Bergamín dentro de la tradición teatral del auto sacramental, ahora nos toca analizar algunas divergencias entre la pieza del autor exiliado y los citados autos eucarísticos. Ateniéndonos a la definición de auto sacramental que dan alguno autores, ya apreciamos algunas de esas diferencias. Así, Calderón había descrito los autos sacramentales como "Sermones, / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la Santa Teología / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender / y el regocijo dispone / en aplauso de este día" [*La segunda esposa o triunfar muriendo]* y, según Ignacio Luzán en su *Arte poética* (1737), 'son otra especie de Poesía dramática conocida sólo en España: y su artificio se reduce a formar una alegórica representación en obsequio del sacrosanto misterio de la Eucaristía'."[234].

Ya en estas dos notas características de aquel género dramático del Siglo de Oro, se observan diferencias respecto a una obra que no está íntegramente escrita en verso ni que tampoco finaliza con la Eucaristía. La primera razón es incuestionable, pues la presencia de numerosos poemas y citas bíblicas no contrarresta el resto de la obra, que no sólo está escrita en prosa sino que recurre a fragmentos enteros de las cartas dictadas por el personaje histórico y real de Santa Catalina de Siena. Respecto a la segunda característica, la presencia de la Eucaristía al final de la representación, sabemos que el auto sacramental "se mueve siempre en el territorio de la Salvación en el que la exaltación del Sacramento es un motivo ideológicamente fundamental e ineludible, aunque no siempre ocupe en el plano argumental una extensión textual grande"[235]. En el caso de *Tanto tienes* y, al igual que veremos en el otro misterio bergaminiano, el sacramento eucarístico aparece más negado que afirmado, pues Antígona rechazará explícitamente el pan y el vino – el cuerpo y la sangre de Jesucristo[236] -; mientras que en la pieza que nos ocupa la primera escena del primer epílogo gira en torno al sacrilegio que sobre ese vino realiza la mascarada carnavalesca, no sabemos si como respuesta a los dos cantos litúrgicos[237] con que se cierran los tres actos iniciales.

Precisamente, la obra de Bergamín se extiende más allá del acto único característico del auto sacramental[238], puesto que incluye dos actos y dos epílogos más. Pero estos dos aspectos meramente formales no suponen un obstáculo tan grande para la vinculación de *Tanto tienes* con todo este tipo de teatro religioso como puede ser la presencia de personajes alegóricos dentro de este último y de que carece el misterio bergaminiano. Y eso es cierto si entendemos la técnica alegórica de los autos como la mera inclusión de entidades abstractas, es decir, de "personajes que encarnan abstracciones como la Fe, Esperanza, Caridad, etc., modo alegórico indispensable en un género que trabaja con abstracciones de este tipo y que debe poner de manifiesto una serie de luchas

---

[234] Ambas definiciones están recogidas por Donald THADDEUS DIETZ, *The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1973, pp. 17-18.
[235] Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII...*, p. 687.
[236] *cf*. nota 86 de *La sangre de Antígona.*
[237] Ver nota 86 a *Tanto tienes*.
[238] José María DÍEZ BORQUE, "Introducción", a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca...*, p. 105. Para este estudioso, "quizá el acto único refuerce el carácter ceremonial de vinculación al rito y a la liturgia" (*ibidem*).

de virtudes y vicios, del bien y del mal"[239]. Aunque no aparecen tales personajes simbólicos en la primera pieza dramática en el exilio de nuestro autor, sí podemos reconocer más tarde – concretamente, en *Melusina y el espejo* – a figuras que encarnan al Diablo, al Tiempo, la Locura, el Amor y la Muerte, algunos de los cuales también se encuentran en obras de Calderón[240]. Sin embargo, también se incluye dentro de este concepto de alegoría "los sistemas trabados de metáforas: así es posible convertir una historia mitológica, por ejemplo, en expresión de la aventura divina de la salvación. Tomemos el caso de *El divino Jasón*, auto atribuido a Calderón: tenemos aquí la Redención, en clave alegórica, a través de la historia de los argonautas y su expedición en busca del vellocino de oro a la Cólquida. A cada elemento de la leyenda mitológica corresponde con bastante rigor (...) otro elemento en el doble plano simbólico religioso: así Jasón es Cristo, los argonautas representan a los apóstoles, el vellocino de oro es el alma humana corrompida por el pecado original, guardada por los dragones mitológicos que representan los vicios y los pecados, las fuerzas del mal, que serán doblegadas por Jasón."[241]. Y este tipo de simbolismo también podemos establecerlo dentro del misterio de Bergamín. De esta forma se entiende que la figura de Santa Catalina simbolice a la vez a Jesucristo y a la Iglesia eterna, frente al Sacristán, que representa la iglesia temporal y humana. Lo mismo puede decirse de Urbano VI, figuración renovada de Cristo ante el sínodo cardenalicio. Además podemos observar otras metáforas en esa "navecilla" cuyo significado el mismo Bergamín desvela al final de la obra, o en esa estación primaveral – paso de la Cuaresma al Carnaval – con un sentido claramente vinculado a la conversión religiosa y cuya muestra más palpable la tenemos en el personaje de Nicolás de Tuldo.

De esta forma, vemos cómo Bergamín ha cuidado muchos de los aspectos que caracterizan el auto sacramental: himnos, canciones, alegoría, el tema de la Redención individual y de toda la Iglesia..., pero sin atreverse a darle ese nombre. Prefiere denominar esta pieza "misterio", aunque ya hemos visto que la tradición de ese tipo de teatro medieval es escasa es España. Pero, así, puede dar rienda suelta a su imaginación, sin ese molde fijo que en otras obras teatrales suyas lo encadena demasiado. Ya supone un reto indudable el introducir fragmentos literales de unas cartas escritas en el siglo XIV, al dictado de una santa italiana, para lograr esa mezcla de lo culto y lo literario en la que nuestro autor coincide, de nuevo, con el teatro del Siglo de Oro.

1.5. La vertiente popular dentro de *Tanto tienes.*

Aunque en apariencia esta pieza pueda infligir la ley de popularidad que Bergamín asociaba a cualquier manifestación dramática, no se olvida nuestro autor de incluir ese aspecto "analfabeto" que él tantas veces había defendido. Nos fijaremos en concreto en dos elementos, secundarios, pero que resultan esenciales dentro del entramado estructural y temático de la obra. Nos referimos a la inclusión de las cartas de Santa Catalina de Siena en los diálogos de dicho personaje en *Tanto tienes* y en la ambientación de la obra en época de Carnaval.

A primera vista, puede parecer contradictorio que "de una mujer que no sabía escribir se conserven con veneración, sean objeto de estudio y sirvan para la

[239] Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII...*, p. 692.
[240] Ver nota 8 a *Melusina y el espejo.*
[241] Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII...*, pp. 692-693.

formación espiritual más de 1.500 páginas" y que, además, precisamente "por sus escritos ha sido santa Catalina declarada Doctora de la Iglesia"[242]. Esta paradoja parece ideada por el propio Bergamín, pero obedece, sin embargo, a la realidad del siglo XIV, en los que era frecuente que una mujer no supiera escribir. No consta, de todas formas, que fuera Catalina totalmente analfabeta - y, por tanto, totalmente acorde con la preferencia bergaminiana -, aunque "leía con dificultad y, sin duda por eso, hacía que le leyeran las cartas que recibía"[243]. Pero esa dificultad no le impidió cartearse con los más encumbrados personajes de su época – como reyes, cardenales, papas, príncipes, nobles -, ni tampoco poseer una cultura doctrinal y religiosa amplias. Sus opiniones eran tenidas muy en cuenta y se le pedía consejo y ayuda en cuestiones complicadas de política religiosa y europea. Quizá por esas razones, y por su condición femenina, se convirtió ya en figura destacable a los ojos literarios de Bergamín hasta el punto de editar una antología de sus cartas en *Cruz y Raya*, además de citar algunas de sus opiniones en otros textos suyos. También resulta avasalladora la cumplida bibliografía de que da cuenta nuestro autor en la citada recopilación de la revista republicana[244] y donde incluye, únicamente, las ediciones italianas de todas las obras publicadas hasta esa fecha de y sobre Santa Catalina. No resulta extraño este conocimiento tan amplio de esta figura italiana, si recordamos la pasión bibliófila que acompañó a nuestro autor a lo largo de su vida y que se inició con esas escapadas, de adolescente, a la Biblioteca Nacional de Madrid.

Sin duda, el carácter femenino, joven y analfabeto resulta suficiente para entender el interés de Bergamín por la santa de Siena. Pero la época convulsiva en que vivió, la crisis por la que pasaba la iglesia católica en ese momento con el cisma de Aviñón y la aparición de un papa elegido fuera del Sínodo ordinario vinieron a completar ese interés, por las muchas coincidencias entre ambos momentos históricos – el de Catalina y el del autor madrileño – que ya hemos tenido ocasión de comprobar. La santa italiana no hizo en su momento otra cosa que recordar el dogma y la palabra de Jesucristo en la línea que Bergamín deseaba para su época:

> Olvidáis que es a Cristo a quien tenéis que dar; que es Él y su Evangelio y las riquezas de su gracia y de su presencia y de la del Espíritu Santo en el alma lo que hay que predicar: el rezo interior, la paz y la todopoderosa unión divina.
>
> Pero esto no lo predicáis, esto no se predica, porque todo esto es el dogma y parece como si el dogma os diese miedo[245].

Es importante destacar la sinceridad con que nuestro autor asume estas ideas, pues si bien se ha dicho que en la revista que él dirigía durante la República, "varios colaboradores acudían a la religión y al dogma católico porque era lo que -como sucedía

---

[242] José SALVADOR Y CONDE, "Las cartas y su problemática", en *Epistolario de Santa Catalina de Siena: Espíritu y Doctrina*, Salamanca, San Esteban (Biblioteca Dominicana, 1), 1982, p. 223.

[243] *ibidem.*

[244] *Cruz y Raya*, Madrid, 3 (junio 1933), pp. 113- 114.

[245] Fragmento del libro del cardenal Mercier, *La vie interieure. Appel aux âmes sacerdotales. Retraite prêché à ses Pêtres*, y que Bergamín reproduce en su artículo: "Dar que decir al demonio", *Cruz y Raya*, Madrid, 25 (abril 1935), pp.125-132; recogido en *Cristal del tiempo...*, p.38.

en el siglo XVI y en el XVII con la mitología griega y romana- o bien estaba de moda, o bien servía de exhibición erudita, o bien era lo que ellos conocían mejor, o bien era lo que conocían mejor los lectores"[246], la trayectoria vital de Bergamín y los muchos textos que dedica a estas cuestiones religiosas nos invitan a pensar que la suya fue una preocupación real y no motivada por una moda pasajera. Nuestro escritor presumía de ser católico y por serlo, creía que debía defenderla de las grandes imposturas y pecados que él veía en la iglesia de su tiempo, y que, como hemos visto, también coinciden con las faltas que santa Catalina denunció a lo largo de su vida.

Por su condición "analfabeta" y femenina destaca nuestro autor a Santa Catalina, pero también por su misticismo, rasgo que comparte esta santa italiana con otras dos figuras femeninas, predilectas para Bergamín: Santa Teresa de Jesús y Santa Catalina de Génova. También a ellas asigna el calificativo - laudatorio, para nuestro autor - de analfabetas, en un texto como el siguiente:

> [Santa Teresa de Ávila] nos dejó también dicho aquello de que *unas almas se purifican al arder y otras se consumen*; palabras magistralmente definidoras de la experiencia entre la ansiedad y la angustia que tan poderosamente nos describe la otra genial analfabeta de Génova en su *Tratado*[247].

Se refiere nuestro autor al *Tratado del purgatorio* que él mismo tradujo y prologó[248] y del que solía repetir la frase de "que había algo mucho peor que el que hubiera, poéticamente, Infierno, detrás de la muerte, y es que, literalmente, no lo hubiera"[249]. Respecto a la "quijotesca"[250] santa española, le gustaban sus alusiones a "*Asirse bien de Dios que no muda*"[251], o a encontrar a la divinidad "entre los pucheros de la cocina"[252]. Palabras claras y rotundas, como le gustaban a Bergamín, llenas de savia y sabor popular.

---

[246] Manuel José ALONSO GARCÍA, *José Bergamín, director de la revista "Cruz y Raya": Algunos aspectos*, (resumen de su tesis doctoral), Granada, [s.e], 1978, (Madrid: Fotocopias Cea Bermúdez), p. 9.

[247] "El pozo de la angustia", en José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 166.

[248] Santa Catalina de GÉNOVA, *Tratado del purgatorio,* traducción y prólogo de José Bergamín, Madrid, *Cruz y Raya,* 27 (junio1935), pp. 105-142; se reimprime en México, Séneca, 1941.

[249] José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, Santiago de Chile /Madrid, Cruz del Sur [Ariel, Barcelona] (Renuevos de Cruz y Raya, 2), 1961, pp. 40-41. También recoge la idea de que el hombre "se va al infierno *porque quiere*, por su propia voluntad" en "Música y máscara de la sangre", (José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido...*, pp. 120-121).

[250] "Como sobre ascuas", José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido...*, p. 209.

[251] "El pozo de la angustia", en *op. cit.*, p. 171.

[252] "EL TOSTADERO DE DON PATRICIO (Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagórico español, filósofo piropatético)", *El pasajero, peregrino español en México, III...* , pp. 95-96.

Pero donde se muestra más ese carácter popular dentro de *Tanto tienes* será en la introducción de la fiesta de Carnestolendas en la misma acción de la obra. Como ya estudiamos, Bergamín insiste en la ubicación temporal de los tres actos y del primer epílogo en el marco del martes de Carnaval. Justifica así no sólo el tema de la conversión, sino también la verosimilitud de las canciones dentro del "misterio". Además, y en esto radica la atención que aquí le prestamos, las referencias a las máscaras y bailes carnavalescos abren todo un campo de sugerencias populares que acaban por interferir en la propia trama de la obra.

Al igual que ocurría con los autos, no es exclusivo de nuestro autor la utilización de los elementos del Carnaval dentro de su obra. Corresponde con un interés de su época por algunos motivos o personajes carnavalescos, entre los que destacan como grandes protagonistas la máscara y el disfraz. Desde principios del siglo XX, no sólo la literatura - Valle-Inclán, Manuel Machado, Alonso Quesada, etc. - , sino la pintura – Solana, Picasso, Celso Lagar o Francisco Mateos, Evaristo Valle y Maruja Mallo, etc. – se han interesado por el disfraz carnavalesco[253] como ejemplo de una realidad que se oculta a nuestros ojos, que se "enmascara", propiamente dicho. Pero además, el teatro guarda una relación especial con el carnaval, donde "aparece otra forma de comunicación que no es simplemente la de ver- oír- disfrutar- entender- recibir la lección- identificarse sino la multiplicidad de implicaciones de la actividad y del tiempo de la fiesta"[254]. De esta forma, los planos de realidad – o de ilusión – en *Tanto tienes* se van multiplicando y aparecen confundidos en varios estadios: las máscaras que ocultan los personajes de la "brigata gastadora" u otros cortejos carnavalescos; los personajes "reales" de los tres actos – Santa Catalina, Nicolás de Tuldo, Urbano VI...-; el público representado en las primeras escenas del segundo epílogo; y, para acabar, los actores "desenmascarados" en ese mismo epílogo, pues faltaría la presencia del autor "real" para crear un quinto plano de realidad que, a su vez, estamos viendo como espectadores todos nosotros.

La importancia de la máscara dentro del concepto de teatro y realidad resulta fundamental en Bergamín[255], pero también en otros dramaturgos contemporáneos que retomaron los viejos temas clásicos de la maravilla y del teatro como metáfora de la vida. Así, Manuel Aznar destaca cómo "la obra dramática de Rafael Dieste sigue esa actitud colectiva de la literatura española republicana de *ir hacia el pueblo* por la ruta *maravillosa* del teatro guiñolesco y de los tablados ambulantes (La Barraca, Teatro de Misiones, El Búho y otros), un teatro que se alimenta en la tradición clásica española, desde Lope de Rueda a Cervantes, desde Lope de Vega a Calderón, pero, ante todo, en lo que fue origen de sus creaciones. José Díaz Fernández, en *El nuevo romanticismo*, escribía: *Es hora ya de que el teatro español vuelva a utilizar uno de sus más eficaces y fecundos recursos: lo maravilloso.* También Sender, en su *Teatro de masas*, coincidía con Díaz Fernández en señalar esta condición de la imaginación popular española: *La levadura de lo maravilloso la tenemos los españoles patente en el arte neutro popular, en la música,*

---

[253] Ver para esta cuestión, Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, "El Carnaval modernista de Alonso Quesada", en AA.VV., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura...*, pp. 233-256.

[254] José María DÍEZ BORQUE, "Pórtico sencillo al teatro (del texto a la representación)", en AA.VV., *Historia del teatro en España, I: Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, Madrid, Taurus (Persiles, 152), p. 55.

[255] Ver nota 7 a *Tanto tienes.*

en la danza y también en la pintura (....). Porque al buscar en el pueblo, en lo popular netamente español, se da en seguida con la veta de las maravillas"[256].

Pero el carácter popular del carnaval no acaba para Bergamín en la presencia de máscaras encima del escenario. Nuestro autor parece conocer muy bien algunos de los elementos que integraban este tipo de fiestas y no se olvida de aludir a ellas dentro de *Tanto tienes* y, más tarde, en *Melusina y el espejo.* Citaremos aquí sólo algunos de esos aspectos que, junto con el disfraz, forman parte imprescindible del Carnaval. Así, tendríamos el combate tradicional entre Don Carnal y Doña Cuaresma, al que se alude en repetidas ocasiones, por el contraste que supone la noche del martes de carnaval con el miércoles de ceniza y primer día, por tanto, de la Cuaresma y que ha sido motivo de la literatura española medieval en obras como *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita[257] o de composiciones donde también se manifiesta el contraste entre la alegría del carnaval y la tristeza del miércoles de ceniza, como es este poema de Gaspar Lucas Hidalgo:

Martes era, que no lunes,
martes de Carnestolendas,
víspera de la Ceniza,
primer día de Cuaresma.
Ved qué martes y qué miércoles,
qué vísperas y qué fiesta;
el martes lleno de risa,
el miércoles de tristeza[258].

La ubicación en este marco temporal no es, por tanto, casual y de nuevo se asocia con ese teatro clásico español que tan bien conocía, pues sabemos que la mayoría de las comedias burlescas "se suelen representar en Carnestolendas y en el palacio real: son parte de las fiestas cortesanas de Carnaval o San Juan"[259] o bien en ellas "se mencionan objetos adyacentes al vestuario, u otro tipo de objetos simbólicos, asociados muchas veces a los usos del Carnaval"[260]. También en *Tanto tienes* se aluden a esas costumbres asociadas con estas fiestas y entre las que podemos destacar varios ejemplos.

El primero de ellos hace referencia a esa "brigata gastadora", cuyo nombre italianizado evoca un país con gran tradición carnavalesca, tal y como podemos encontrarlo en el estudio de Caro Baroja sobre el Carnaval en España: "En estas mojigangas ciudadanas, costosas, salía el Carnaval ya como en las ciudades italianas, con ricos atuendos, con una corte nutrida de "salvajes", de milicias organizadas en escuadras,

---

[256] Manuel AZNAR SOLER, "Prólogo" a DIESTE, Rafael, *Teatro, I*, Barcelona, Laia, 1981, p. 27.
[257] ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 70), 1992, pp. 265-280, estrofas 1067-1127.
[258] *Extravagantes. Opúsculos amenos y curiosos de ilustres autores*, Barcelona, 1884, pp. 127-129; recogido en Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)...*, p. 52.
[259] Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII...*, p. 642.
[260] *op. cit.*, p. 647.

uniformadas, ostentando todos los atributos de la "carnalidad": con traje colorado, armadas de asadores, con carnes, salchichas, plumajes de aves y otras expresiones de la gula"[261].

También cita el ilustre etnólogo otros elementos que aparecen en la obra de Bergamín que estamos analizando. Nos referimos al "entierro de la sardina" o de Antruejo[262]; el manteo de peleles o la quiebra de ollas o jarros[263]; golpear con vejigas a "todo aquel que encuentra" y especialmente a las mujeres[264]. Pero destacamos, sobre todo, dos costumbres del Carnaval que aparecen en el primer epílogo. En primer lugar, la parodia a la consagración del vino en la Misa y que obedecía, en opinión de Caro Baroja, al "abba stultorum" medieval.

En *Tanto tienes* no se recurre a esa burla exactamente, pero sí que todo el primer cuadro nos muestra a un grupo que irrumpe en escena exclamando cosas como la siguiente: "SACRISTÁN. ¡Arriba el vino! ¡Arriba la sangre de Cristo!" (p. 41). La escena entera juega con ese significado del vino como sangre de Jesucristo merced a la Eucaristía y de ahí el tono de burla blasfema que adquiere este pasaje[265]. Nos resulta interesante destacar esa escena blasfema porque para Bergamín es más excusable que la elección del falso papa que vendrá a continuación. Y no sólo porque se integraría dentro del período de transgresiones a las leyes y normas – civiles o religiosas – características del Carnaval, sino porque el propio autor defenderá en uno de sus aforismos la blasfemia como prueba de una fe subyacente: "EN ESTA CIUDAD ESTÁ PROHIBIDA LA MENDICIDAD Y LA BLASFEMIA.- ¡Ay, ciudadano nacionalista, cómo revelas tu anticristianismo y qué en vano tomas el nombre de Dios! ¿No sabes que la mendicidad y la blasfemia son señales vivas de la fe, de esa misma fe que tú has matado y embalsamado para sepultarla en tu blanco, limpio y sin tacha sepulcro fariseo?"[266].

Y si la blasfemia de la tropa carnavalesca queda excusada de esta forma, también corresponde a la época de Carnaval la caracterización burlesca de Urbano VI al final del tercer cuadro de este mismo primer epílogo: "*Cuando termina de decir estas palabras la Santa, se oye un repiqueteo musical de campanillas, y entreabriéndose las cortinas, saca por ellas la cabeza cubierta de la tiara papal, toda llena de cascabeles, moviéndola exageradamente como un muñeco de un lado a otro, y desparramando una mirada extraviada por toda la escena, la figura de Urbano VI*" (p. 52). Esa imagen queda recogida también en los usos de algunas poblaciones españolas y en el *Quijote*, según Caro Baroja: "Al hablar de 'mojigangas' hay que destacar el famoso pasaje del *Quijote* por el que se ve que para Cervantes el traje de 'boxiganga' era uno especial con muchos cascabeles, y el que lo llevaba solía llevar en la punta de un palo tres vejigas de vaca hinchada. Se le equiparaba en aquel texto al 'moharracho' y también puede equipararse al 'zaharrón' y 'botarga' de otros textos o a las imágenes tradicionales de la 'Locura'"[267].

---

[261] Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)...*, p. 128.
[262] *op. cit.*, pp. 108-129. Sobre todo destacamos las páginas que dedica a la descripción del "entierro de la sardina" en Madrid, pp. 117-119.
[263] *op. cit.*, pp. 63-64 y 144, respectivamente.
[264] *op. cit.*, p. 91 y 365.
[265] *Tanto tienes*, pp. 37-44. Ver especialmente, las notas 97 y 100.
[266] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 107.
[267] Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)...*, p. 129. Recuerda el pasaje del *Quijote*, en que se encuentran con la compañía teatral de Angulo el Malo, uno

Resulta significativo que Bergamín recurra a esa imagen, a la vez carnavalesca y quijotesca, que vuelve a aparecer como personaje en *Melusina,* donde es descrito con los siguientes términos: "*la LOCURA, de bufón grotesco, con vejigas y un gorro de cascabeles*"[268]. Indudablemente, en *Tanto tienes* la aparición del papa Urbano VI con este disfraz no obedece sólo a una práctica usual en Carnaval. Y es que su caracterización con los atributos de la Locura, y no con los del Papa – que sí querían imponer en el Cuadro II al Cardenal Tebaldeschi (p. 47) – , responde muy bien a ese juego de apariencias quijotesco, donde no siempre resulta loco el que más puede parecerlo y así lo confirman las palabras que Urbano VI pronuncia mientras suenan los cascabeles en su cabeza: "URBANO. ¿Estáis locos? *(Mueve la cabeza hacia los lados haciendo sonar los cascabeles; luego, abre las cortinas, y sale: lleva en la mano izquierda un barquito, figurando una vieja navecilla, y en la derecha, el báculo con el que golpea el suelo, haciendo retroceder y caer a los de la comparsa, que salen por su lado huyendo)*¿Estáis locos? *(Luego, da media vuelta, y dirigiéndose a la Santa, dice):* Dicen que estoy loco por lo que hago. '¿Sabes lo que hago? Hice un azote de cuerdas y arrojé a los que vendían y compraban en el templo, porque la casa de Dios es casa de oración y la habían convertido en una cueva de ladrones... Porque he hecho de las criaturas un azote a los mercaderes impuros, codiciosos, avaros, hinchados de orgullo, que compran y venden los bienes del Espíritu Santo"' (p. 52).

Suponen estas palabras la réplica a los ataques de los cardenales al final del cuadro anterior[269], y en ellas encontramos, a pesar del aspecto del personaje, la cordura y la fidelidad al Evangelio que buscaba Bergamín en la Iglesia católica. Sus ataques a la simonía y al mal uso de los bienes de Jesucristo confirman esta idea y justifican, en nuestra opinión, la alusión en el título a que "el cielo padece fuerza". Pero desde luego, en la época en que está escrita la obra, sólo se justificaría la presencia del más alto dignatario eclesiástico con una tiara de cascabeles dentro de ese ambiente de volver el mundo del revés que propicia el Carnaval y el entorno de mascarada e ilusión en que se desarrolla toda la obra.

También las costumbres del Carnaval justifican dos aspectos fundamentales de la trama dramática. Ya nos referimos al primero de ellos cuando hablamos de las blasfemias que sobre el vino-sangre de Jesucristo profieren los personajes de la "brigata" en el primer cuadro del primer epílogo. Ese contexto de excesos y embriaguez que propician esta clase de fiestas da verosimilitud a la escena representada en los "sótanos del Vaticano". De todas formas, esa verosimilitud estaría en este caso reñida con la veracidad histórica, pues ni la muerte de Gregorio XI (nota 108) ni la investidura de Urbano VI como nuevo Papa (nota 110) sucedieron durante la Cuaresma, sino en época de Pascua, cuando los cristianos celebran la resurrección de Jesucristo, a la que sí se alude en el tercer cuadro

---

de cuyos actores iba "vestido de bojiganga, con muchos cascabeles" (*Don Quijote,* parte II, capítulo XI, en CERVANTES, Miguel, *Obra completa, I..,,* p. 640) .

[268] Texto correspondiente a la nota 12 de *Melusina y el espejo.*

[269] "CARDENAL LUNA. ¡Está loco! ¡Se ha vuelto loco!...CARDENAL ORSINI. ¡Se ha vuelto loco!...CARDENAL BROSSANO. ¡El Papa está loco, está loco!...URBANO. "Dios se ha vuelto loco de amor por sus criaturas". CARDENAL TEBALDESCHI. *(Detrás siempre del espejo, cayendo de rodillas, sollozante.)* ¿Está loco, está loco?. ¡Cree en Dios!" (p. 50).

con esas palabras que evocan precisamente una de las primeras muestras de teatro religioso en la Edad Media (nota 136).

Respecto al segundo aspecto, su inclusión justifica la mayor parte de la trama de los tres actos. Se trata de los dos cortejos fúnebres que aparecen en escena en el primero de ellos y uno de los cuales desencadenará la condena a muerte de Nicolás de Tuldo. Realmente, Santa Catalina no cuenta en su carta 273 las razones por las que Tuldo fue ajusticiado[270] y tampoco Bergamín aclara la cuestión. Al contrario, juega con las posibilidades que le abre el entierro de la sardina en la fiesta de Carnaval pues, a nuestros ojos, tan ficticio resulta el cortejo propiamente carnavalesco como el del supuesto Canónigo asesinado por el protagonista masculino de la obra. La aparición de ese supuesto cortejo fúnebre "real" – respecto al carnavalesco – permite a nuestro autor volver a jugar teatralmente con los conceptos de ficción y realidad. Desde que sale a escena hasta que desaparece (pp. 12-18), los términos que utiliza para describirlo en las acotaciones no lo apartan mucho de un entierro carnavalesco: "*Se ha ido acentuando el rumor y el cántico, percibiéndose claramente el Dies Irae; al mismo tiempo que se va iluminando la escena con las antorchas y cirios encendidos que entran por el lado opuesto de la iglesia, unos encapuchados, todos de negro, llevando consigo en una especie de parihuelas el cadáver del señor Canónigo, figura extremadamente grotesca, con sotana, y un enorme vientre hinchado, como un fantástico pelele*" (p. 12). Esa figura grotesca o pelele es incluso manteado, siguiendo una práctica también carnavalesca a la que nos referimos en páginas anteriores: "*Fray Raimundo y las tres máscaras de los Caballeros encapuchados, siguen también a la Santa y a Tuldo, con el resto de la Brigata, que los músicos continúan acompañando al son de sus instrumentos y su canto. También se pone en marcha el cortejo fúnebre, pero sin atreverse a ir hacia la iglesia y sin saber para dónde tirar, dando vueltas sobre sí mismo, de modo que el grueso pelele ventrudo del difunto canónigo se bambolea por los aires como si lo estuviesen manteando*" (p. 18). Ambos cortejos, por tanto, acaban entremezclándose y confundiéndose para resaltar el juego de máscaras y la inocencia del acusado en este juego que, sin embargo, le va a costar la vida. Paradoja o confusión llena de humor negro y, en última instancia, muy bergaminiana por lo que tiene de parodia y juego con algo tan serio como la muerte. Pero no nos engañemos, estamos en Carnaval y ante una obra que trata sobre "La muerte burlada", tal y como señala uno de sus subtítulos. A nuestro autor no le importa si fue condenado por un muerto real o ficticio, pues en el teatro todo es mentira, engaño a los ojos. Sólo le interesa mostrarnos que esos engaños y burlas, conversiones e imposturas son la cara y la cruz de la Iglesia de Santa Catalina o de 1944.

Desde luego, toda esta mezcla de cadáveres – pues vuelven a aparecer otros dos cortejos fúnebres en el primer epílogo – posee un aire esperpéntico que el propio Bergamín resalta en las acotaciones, donde destacan términos como garabato o grotesco[271]. La huella del creador del esperpento queda patente y de nuevo la misma ambientación carnavalesca nos invita a establecerla, ya que "no deja de ser curioso que algunos de los textos más carnavalizados del siglo XX refieran a un tiempo atrasado, de naturaleza rural la mayoría de las veces o procedente de la tradición folklórica. Por ejemplo, un examen de la intertextualidad carnavalesca en la obra de Valle-Inclán descubre a cada paso la presencia determinante de la *commedia* dell'arte – genuina expresión del carnavalesco

[270] *Epistolario de Santa Catalina...*, carta 273, pp. 952-955.
[271] Ver, por ejemplo, textos correspondientes a las notas 6 y 28 de *Tanto tienes.*

italiano -, los romances de ciegos, las jácaras, los entremeses, los sainetes... Lo mismo podría decirse del Lorca de *Los títeres de Cachiporra* o de *La zapatera prodigiosa*"[272]. Indudablemente la figura del sacristán, el primer cuadro del Epílogo primero y esos latines en "martes de carnaval" tienen el aire sombrío del genial escritor gallego.

Pero, a pesar de esa marcada huella valleinclanesca, toda la obra encierra esa dicotomía con la que nuestro autor resumía su concepto sobre el mundo: la lucha entre la luz y la oscuridad, la claridad y las tinieblas, el blanco y el negro[273]. Contraste visual que aparece a lo largo de toda la obra no sólo como indicación más o menos importante de las acotaciones, sino en la misma disposición de los personajes que luchan entre la luz y la ceguera, la vida o la muerte, el bien y el mal. No en vano en la segunda obra que sitúa en Carnaval, *Melusina y el espejo*, sí aparecerá el ajedrezado Arlequín con el que nuestro autor decía sentirse identificado: "¿Nos extrañará que Bergamín, preguntado una vez de qué se vestiría si fuera a un baile de disfraces, contestara sin dudar que le gustaría disfrazarse de Arlequín y que la máscara fuera de gato, su animal doméstico preferido, cuyo dibujo aparece, como el pájaro, en tantas de sus cartas y dedicatorias de libros? ¿No parece atestiguar la vocación arlequinesca de Bergamín el que en los dos últimos años de su vida apareciera en las fotografías vistiendo chaqueta y gorra de visera con el dibujo llamado "pata de gallo", el cual sin perder su auroral simbolismo propio, no deja de evocar en miniatura el atuendo de Arlequín?"[274].

Y así, en su primera obra dramática en el exilio, nuestro autor no olvida muchos de los temas e inquietudes que serán una constante a lo largo de su pensamiento: la religión, la muerte, la máscara o la otra realidad que esconde a la propia realidad. Pero, por encima de todo ello, su coherencia a un modo de ser y de pensar que, como describe en el último epílogo, le acarrearía la incomprensión de unos y de otros. También supone *Tanto tienes* un buen ejemplo de la manera de trabajar Bergamín como dramaturgo. Ya no nos sorprenderá a partir de ahora que sepa elaborar a partir de las fuentes literarias o históricas, del folklore más antiguo o de las técnicas más actuales, una materia dramática que siempre llevará su sello indiscutible.

---

[272] Javier HUERTA CALVO, "Lo carnavalesco en la teoría de Mijail Bajtín", en AA.VV., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura...*, pp. 27-28.

[273] Michel Mitrani explica esa dicotomía al presentar la primera parte de *Los ángeles exterminados* en el programa de "La noche temática" dedicado a Bergamín. Precisamente, en ese capítulo grabado para la Televisión Francesa, se preguntaba a varias personalidades de la vida española - un Obispo, un Coronel, un torero -: "¿qué es la muerte?".

[274] José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 67. El propio Bergamín en el capítulo sobre su figura, *Máscaras y bergamascos*, que grabó la televisión francesa durante su exilio y que fue ofrecido en el citado programa de "La noche temática", declara que, por el origen de su apellido y familia, él es un "arlequín bergamasco", "un arlequín negro, sin color, una especie de arlequín esquelético".

2. Estudio introductorio a *La hija de Dios.*

La hija de Dios, heredera de *Hécuba* de Eurípides y de *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva, fue la primera tragedia que escribió Bergamín en el exilio. Fue redactada entre 1940 y 1941 y publicada, junto con *La niña guerrillera*, en 1945[1] y encontramos en ella elementos que la apartan del tratamiento habitual que el dramaturgo dio a sus otras dos tragedias. En efecto, en esta pieza, nos encontraremos que el drama exterior, el de la guerra y el dolor que ésta conlleva, apagará los otros posibles conflictos existenciales o interiores, que adquirirán, sin duda, mayor protagonismo en *La sangre de Antígona* o en *Medea, la encantadora*. No podía inquietarse en ese momento Bergamín por cielos vacíos de dioses o existencias privadas de la esperanza en la vida eterna, ya que la realidad vivida entre 1936 y 1939 suponía la desesperación más absoluta y la evidencia de un mundo en que poca cabida parecía haber para las divinidades. Y, así, la protagonista de su obra, Teodora, nos transmite un infierno diferente, el de la contienda bélica, no querida ni deseada más que por unos pocos. El infierno no se reflejará, en esta ocasión, en el cielo, sino en la tierra, en esa Ávila donde se situarán los hechos. Ya no se trata de una reina, Hécuba, que ve cómo del máximo esplendor pasa a la máxima desgracia, sino de una madre, una mujer que ve, impotente, cómo la muerte y la destrucción van arrasando todo cuanto quería.

Nos parece interesante recorrer en estas páginas la historia del mito de Hécuba, en sus diferentes versiones e interpretaciones, como estudio previo a *La hija de Dios*.

2.1. *Hécuba,* como mito trágico.

Si analizamos las características que se imponen a cualquier tragedia, vemos que el tema de nuestra protagonista cumple, ampliamente, todos los requisitos que tradicionalmente se han establecido. En primer lugar, porque nos sitúa al personaje con el imperativo de tener que actuar ante un conflicto que le viene dado, no sabe muy bien porqué:

> La tragedia, observa Aristóteles, es la imitación de una acción, *mímêsis práxeôs*. Representa personajes actuando, *práttonte*. Y la palabra drama viene del dorio *drân*, que corresponde al ático *práttein*, obrar. De hecho, contrariamente a la epopeya y a la poesía lírica, en la que no se describe la categoría de la acción por no considerarse nunca al hombre como agente, la tragedia presenta individuos en situación de obrar: los sitúa en la encrucijada de una elección que los compromete por entero; los muestra interrogándose, a las puertas de una decisión, sobre el mejor partido a tomar[2].

---

[1] José BERGAMÍN, *La hija de Dios* y *La niña guerrillera*, México, M.E.D.E.A, 1945. Existe una edición facsímil en Madrid, Hispamerca, 1979.

[2] Jean-Pierre VERNANT, y Pierre VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1987, p. 39.

Esa situación crítica en que se coloca al héroe trágico tiene que ver mucho con la conciencia de crisis o cambios en que el género trágico suele aparecer, donde lo viejo y lo nuevo - la misma disyuntiva que se plantea el protagonista entre seguir como siempre o cambiar - luchan por imponerse. En ese sentido, se ha dicho que la tragedia nació en un "periodo de crisis donde cambios y rupturas, pero también continuidades, están lo suficientemente mezcladas como para que se establezca una confrontación a veces dolorosa entre las antiguas formas del pensamiento religioso, siempre vivas en las tradiciones legendarias, y las concepciones nuevas ligadas al desarrollo del derecho y de las prácticas políticas. Este debate entre el pasado del mito y el presente de la ciudad se expresa especialmente en la tragedia por un cuestionamiento del hombre en tanto que agente, por una interrogación inquieta sobre las relaciones que mantiene con sus propios actos"[3].

Pero, además, la tragedia supone una revelación para el personaje, que se va descubriendo a sí mismo, en la medida que tiene que elegir y obrar y, por tanto, se va decantando por una opción o manera de vivir determinada. Sólo al final sabremos y sabrá el protagonista cómo es realmente, cuando asuma plenamente todas las consecuencias de la acción que ha elegido. Hasta ese momento se habrá limitado a aceptar un conflicto que le es ajeno por completo, que él no ha buscado:

> Incluso cuando se le ve en la escena deliberar sobre opciones que se le ofrecen, sopesar los pros y los contras, tomar la iniciativa de lo que hace, actuar en la línea de su carácter para hundirse siempre más y más en la vía que ha escogido, soportar las consecuencias y asumir la responsabilidad de sus decisiones, ¿no tienen sus actos su fundamento y su origen en algo distinto a sí mismo? ¿No permanece escondido hasta el final su verdadero alcance, puesto que depende menos de sus intenciones o de sus proyectos que del orden general del mundo, presidido por los dioses, el único que puede conferir a las empresas humanas su significación auténtica? Sólo al final del drama se aclara todo para el agente. Al sufrir lo que creía haber decidido por sí mismo, comprende el sentido real de lo que se ha realizado sin que él lo quiera o lo sepa. El agente no es, en su dimensión humana, causa suficiente de sus actos; es, por el contrario, su acción la que, volviendo sobre él según lo que los dioses hayan dispuesto soberanamente, le descubre a sus ojos y le revela la verdadera naturaleza de lo que es, de lo que hace[4].

Sólo al final nos encontramos con las auténticas Medeas, Antígonas y Hécubas. Por esta razón existe la tragedia, porque, en definitiva, a la persona protagonista no le queda más salida que tomar algunos de los caminos que se le ofrecen, sabiendo que ella no ha propiciado la elección y que, seguramente, su obrar va a tener unas consecuencias nefastas sobre sí. Sea por el destino o por la voluntad de los dioses, el héroe clásico se ve prácticamente indefenso y ajeno a una historia que no tiene más remedio que aceptar como suya.

---

[3] *op. cit.*, p. 72.
[4] *op. cit.*, p. 73.

Pero sólo obrando se sentirá vivo y auténticamente diferenciado, pues únicamente así podrá existir el héroe trágico: "In true tragedy the hero defies malignant power to assert the integrity of his soul (...) and involves himself in guilt not by his vice but by his virtue. Second, the self-initiated *hubris* and self-inflicted suffering of the hero reveal the deep dynamics of sin: that *the vitality of life is in conflict with the laws of life*"[5].

Estos dos aspectos de la tragedia se dan en la protagonista de *La hija de Dios*. Teodora ve cómo un conflicto ajeno a sus ideales y aspiraciones, vivir en paz con su familia, le impone no cruzarse de brazos como hasta ese momento había hecho, sino actuar. Por eso su tragedia tendrá toques más dramáticos, pues ella se resistirá y sólo hasta el último momento cobrará fuerzas para la acción. Al igual que en la obra de Eurípides y Oliva, únicamente a la tercera, por así decirlo, se dará Hécuba por vencida. Ni la muerte de su marido ni la de sus otros hijos en la guerra de Troya le ha empujado a tomar partido en la lucha. Tampoco será motivo suficiente la muerte de Teodosia, sino la constatación de que el sacrificio de su hija ha sido en vano y que yacen muertos ambos hermanos. Y entonces sí que se decide por el camino de la acción, de la venganza. Ella no ha buscado el momento de crisis que le ha tocado vivir, pero querrá evitar que los acontecimientos de la historia se apoderen totalmente de su vida, por lo que decide hacerles frente, devolverles el daño sufrido. Y consigue Bergamín convertir la tragedia de Hécuba en algo más que la consecución de una venganza y el consiguiente castigo que en la mentalidad griega ésta debía tener. Al escritor exiliado le había tocado vivir, al igual que a su personaje, un momento de graves convulsiones a su alrededor. Por esta razón, como su protagonista, proclamará la vida, más que la muerte, y la acción de Hécuba, convertida en Teodora, servirá como testimonio y símbolo de su martirio. Ella morirá luchando por la paz y por la vida, para que su ejemplo sirva de estímulo en un momento en que los problemas personales propios debían dejar paso a la búsqueda del bien común. Teodora no se venga, como Medea, por despecho y autoafirmación, sino para demostrar que el individuo puede superar y vencer a la historia, aunque sea a costa de su propia vida.

De esta forma, *La hija de Dios* se configura como la tragedia más comprensible a nuestros ojos. Y, además, enlaza con esa tradición del teatro del siglo XVII, tan popular y querido por Bergamín. Las desgracias y horrores que vive Teodora se asemejan a las de esas comedias de santos del Barroco español:

> Les horreurs ne manquent pas dans les pièces de Lope ou de Calderón et les scènes de martyrs des *comedias de santos* ou de certains *autos* sont assez proches parentes des scènes ou des récits que nous venons d'evoquer (...)
>
> Ce goût pour l'horrible n'est pas gratuit. Il correspond à un désir d'enseignement moral. La tragédie se doit de mettre en lumière le paroxysme des passions violentes et parfois monstrueuses pour inciter le public à les fuir ou à se purger de ses mauvains instincts[6].

---

[5] Larry D. BOUCHARD, *Tragic Method and Tragic Theology: Evil in Contemporary Drama and Religious Thought*, University Park and London, The Pensylvania State University Press, 1989, p. 70.

[6] Herbert E. ISAR, "La question du prétendu *sénéquisme* espagnol", en AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, p. 72.

A igual finalidad purgativa y moral obedecía la obra de Bergamín, además, de invitación a la lucha y a tomar partido en la guerra civil, por más que, cronológicamente, no pueda situarse dentro del teatro de circunstancias a que dio lugar dicha contienda. Pero el autor quería, como ya hemos apuntado, que la acción de Teodora fuera algo más que la mera venganza de Hécuba[7]. Darle una dimensión especial y una justificación más allá de la ley del Talión. No devuelve ojo por ojo Teodora, sino que manifiesta su intención de cambiar el rumbo de la historia que le ha tocado vivir y, en ese sentido, su figura cobra mayor relevancia trágica que la de Hécuba.

No se trata de una obra para reflejar los horrores de la guerra o el castigo que merece toda venganza, por muy justificadamente que se haya llevado a cabo, sino de una tragedia ejemplarizante. Bergamín parece hacerse eco de la idea expresada en alguno de sus aforismos : "Existir es pensar y pensar es comprometerse"[8]. Y a Teodora no le quedaba más remedio que tomar partido por uno de los bandos en lucha.

2.1.1. Historia del mito de *Hécuba*.

La tragedia de *Hécuba*, tal y como la conservamos por Eurípides, parte de dos conflictos diferentes: por un lado, el sacrificio de una de sus hijas, Polixena, a manos de los troyanos; y por otro, el asesinato de su hijo, Polidoro según la tradición posterior, a causa de la avaricia de Polimnéstor. En otra tragedia euripidea, *Las troyanas*[9], había aparecido también el personaje de la última reina de Troya, pero sin aludir a ninguno de los otros dos conflictos que aquí se plantean.

Respecto a Polidoro, la versión que nos ofrece *La Ilíada* y versiones anteriores a Eurípides sitúan su muerte durante la guerra de Troya, a manos de Aquiles:

> Atacó con la lanza después al deiforme Priamida
> Polidoro, a quien no permitía su padre la lucha
> puesto que era de todos sus hijos el hijo más joven

---

[7] Los temas de la venganza y del abuso de quienes detectan el poder son frecuentes en la línea popular del teatro del siglo de Oro. Ambas cuestiones aparecen en *La hija de Dios*, pero Bergamín va más allá del uso que, por influencia senequista, se les dio durante el Barroco: "la portée de l'influence sénéquienne sur le théâtre espagnol de l'Age d'Or reste encore assez mal établie. En raison de la nature particulièrement baroque de la *comedia*, la critique s'est trop empressée d'écarter la possibilité de l'existence de tragédies espagnoles néo-sénéquiennes, écrites pour le théâtre populaire. Nous espérons, cependant, que les quelques pièces examinées ici ouvriront la voie aux nouvelles recherches qui s'imposent. Les tragédies espagnoles de *privanza*, les tragédies de la *vengeance* et les pièces sur le tyran constituent un champ d'investigation limité mais prometteur dans le vaste royaume de la *comedia*" (Raymond MacCURDY, "La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVII siècle, et particulièrement le thème du tyran", en AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance...*, pp. 73-85).

[8] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella, La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 63.

[9] EURÍPIDES, *Las troyanas*, en *Tragedias, II*, edición de Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 283), 1999.

y a quien él más amaba. Ninguno a correr lo ganaba;
por pueril petulancia, alardeando de ello, corría
por las filas primeras y al cabo quedóse sin vida;
el de los pies ligeros, Aquiles, hundióle la lanza
en la espalda, al correr, donde estaban los aros de oro
sujetando su cinto y ciñendo la doble coraza,
y la punta broncínea salió en el lugar del ombligo[10].

Además, según la versión homérica, no resultaba hijo de Hécuba, sino de Laótoe. Fue a partir de los trágicos y de los poetas alejandrinos que se difundió su historia como hijo de Hécuba y víctima de la avaricia de Polimnéstor. Curiosamente, sólo conservamos la tragedia de Eurípides sobre este tema y no parece que ni Sófocles ni Esquilo le prestaran su atención.

Quienes sí escribieron sobre su historia serían los romanos, pero proporcionando una tercera versión de los hechos. Higino y Pacuvio aportaron elementos de cuentos, como el motivo típico de intercambio de dos recién nacidos. Será la hija mayor de Príamo y esposa de Polimnéstor, Ilíone, quien haga el intercambio, para asegurar, en caso de que uno muriese, los derechos al trono para el otro. Y así, el argumento quedó conformado de la siguiente manera:

> Después de la caída de Troya, Agamenón, deseoso de aniquilar la estirpe de Príamo, prometió a Polimnéstor, [rey de Tracia], en matrimonio a su hija Electra a cambio de que él le entregase a Polidoro. Polimnéstor aceptó el trato, y mató a su propio hijo Deípilo, creyendo matar a Polidoro. Un día en que éste, ignorante de las circunstancias de su nacimiento, fue a consultar el oráculo de Delfos, se le respondió que su padre y su madre habían muerto, y su patria estaba convertida en un montón de cenizas. Sorprendido al no ver nada parecido en la que creía era su familia, interrogó a Ilíone, la cual le confesó la verdad. Por consejo de Polidoro, Ilíone cegó y dio muerte a Polimnéstor[11].

La historia de Polixena ha sufrido menos variaciones a lo largo del tiempo. Su nombre no aparece en la *Ilíada* y su primera aparicición guardaba "un cierto paralelismo con Ifigenia: cuando los griegos están a punto de zarpar hacia sus respectivos hogares, se presenta el espectro de Aquiles, que les exige el sacrificio de la muchacha troyana y, como elemento persuasorio, consigue que las fuerzas de la naturaleza no cooperen a la partida. Y será ya en época más tardía cuando surjan las varias leyendas sobre la relación amorosa entre ella y el héroe griego"[12]. Respecto a ese enamoramiento, existen dos versiones. La primera situaría el encuentro cerca de una fuente, donde su hermano Troilo fue muerto por Aquiles. Polixena lograría huir, pero tras despertar el amor en el héroe griego. La segunda variante suele explicar que Polixena ablandó el corazón de Aquiles y consiguió el cadáver de Héctor, al ofrecerle quedarse junto a él en calidad de

---

[10] HOMERO, *Ilíada*, Barcelona, Planeta, 1980, canto XX, p. 415, v. 407 y ss.
[11] Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 130-131, dentro de la voz "Deípilo".
[12] SÓFOCLES, *Fragmentos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 62), 1983, pp. 261-262.

esclava. Y "a esta versión de la leyenda se refiere la historia de la *traición* de Aquiles: para obtener la mano de Polixena, había ofrecido a Príamo, según unos, abandonar a los griegos y regresar a su patria; según otros, traicionar a los suyos e incluso combatir en las filas troyanas. El asunto debía solventarse en el templo de Apolo Timbreo. Pero Paris, oculto detrás de la estatua del dios, mató a Aquiles de un flechazo"[13].

A partir de algunos fragmentos conservados, se puede afirmar que Sófocles escribió una tragedia titulada *Polixena*, que tendría como tema principal el sacrificio de la misma para propiciar un buen regreso de las naves griegas, desde Troya. No se alude en ella a la muerte de Polidoro o a la venganza que toma Hécuba, enfurecida por ambas muertes, contra Polimnéstor. Sin embargo, la posible relación amorosa entre ambos nos ayuda a entender el tratamiento que realiza Eurípides respecto a la aceptación por parte de Polixena de su sacrificio. Precisamente, será este último trágico quien nos dé la versión más divulgada del mito, centrando su interés en la madre de los dos troyanos, Hécuba, tal y como indica ya el título.

La obra se presentó el año 424 a.C. en Atenas y planteaba una de las temáticas preferidas por Eurípides: cómo la pasión humana irresistible supera las barreras de la fría razón[14]. Al retomar dos historias diferentes, "numerosos estudiosos de la literatura griega han hecho notar que este drama carece de una estructura unitaria y que se pueden distinguir en él dos partes perfectamente diferenciadas: por un lado, la tragedia de Políxena; por otro lado, la de Polidoro. Críticos como Lesky tratan de paliar esta dificultad, aduciendo que esta circunstancia no rompe la unidad de la tragedia, que está centrada en torno al dolor y la venganza de Hécuba"[15]. También para Haigh, la obra "consists in reality of two distinct parts, the first of these dealing with the sacrifice of Polyxena, the second with the vengeance exacted for the murder of Polydorus. The story of Polixena formed part of the Sack of Troy, one of the epics of the Trojan Cycle. The fate of Polydorus was variously described in ancient legend, but the particular form which the tale assumes in the Hecuba is not found before the time of Euripides, and may possibly have been his own invention. The play is remarkable for the grace and purity of the style, and abound in striking scenes and beautiful passages"[16].

En efecto, Eurípides otorga a Hécuba un tratamiento muy diferente, en las dos tragedias que tienen a ésta como protagonista. En ambas, no obstante, "l'anciana esposa de Príam, *sembrador de 50 fills*, és la imatge de la més trista esclavitud, conseqüència de la guerra. És l'horror de Mare Coratge veient portar el seu fill mort, o el de la dona del Guernica de Picasso. Hècuba és la imatge del dia després de la guerra, fa ja milers d'anys". Pero, mientras "en *Les Troianes* d' Eurípides Hècuba ens diu que la guerra és igual per a tots. Odia a Helena. Malgrat tot, creu en la vida i la prefereix a la mort ja

---

[13] Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología...*, p. 444.

[14] Un tema común a Eurípides y a Bergamín y que este último sintetiza en el aforismo: "Estaba cargado de razón. - Y por eso explotaste" (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella, La cabeza a pájaros...*, p. 95).

[15] Alberto MEDINA GONZÁLEZ, y Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ, "Introducción" a EURÍPIDES, *Tragedias, I: El Cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 4), 1977, p. 26.

[16] A. E. HAIGH, *The Tragic Drama of the Greeks*, New York, Dover Publications Inc., 1968, p. 295.

que en la vida hi ha esperança i en la mort no (v. 633)", en *Hécuba* "ja no tolera la seva esclavitud, ni suporta viure sense la protecció d' un home ni aguanta la vida per a veure només desgràcies (v. 160 i ss; v. 232 i ss.)". Por ello, si en la primera "encarna la ideologia d'Eurípides quant als patiments dels vençuts en la guerra", "també és la imatge de la venjança femenina amb engany (ja que la dona és més feble) i amb ajuda solidària de les esclaves troianes. En la seva venjança ella diu *terrible és la multitud... i, si l'acompanya l'engany, invencible*"[17].

Tras la tragedia del griego, no encontramos ninguna otra obra sobre el tema hasta Séneca. Pero el trágico romano sólo utiliza la historia como un conflicto a añadir a la trama general de sus *Troyanas*. Después del autor latino, el mito de Hécuba corre diversa suerte:

> En la antigüedad tardía y en los tiempos bizantinos figuró siempre entre las obras más leídas: su violento dramatismo y su sangriento desarrollo la recomendaron especialmente a los gramáticos y a los lectores. Esta estimación tradicional pesa todavía en el renacimiento. Erasmo la traduce al latín (1507), y esta traducción es representada, como primera tragedia antigua en Alemania (1525 o 26), por los discípulos de Felipe Melanchton. Igualmente es la primera tragedia antigua que se traduce al español.
>
> En 1586 se publica, al medio siglo largo de escrita, una *Hécuba triste, tragedia que escribió en griego el poeta Eurípides, y el maestro Fernán Pérez de Oliva, tomando el argumento y mudando muchas cosas la escribió en castellano*. Sin duda que hay que situar el intento del catedrático de la Universidad de Salamanca en la línea (paralela a la de otros pueblos de Europa occidental) de intentos de creación de un teatro nacional sobre la tradición antigua[18].

Frente a la traducción al latín de Erasmo de Roterdam[19], que sigue, paso a paso, el original griego, nos encontramos que "Pérez de Oliva traduce muchas veces literalmente, otras amplía y glosa, para situar al lector en un ambiente que distaba mucho de estar popularizado. Pero es, ante todo, una preocupación dramática lo que mueve su pluma: busca efectos nuevos cuando, en vez de preparar con rumores la visita de Ulises, presenta al héroe para darle a Hécuba el primer anuncio de la muerte de Polixena; o cuando, pendiente la amenaza contra su hija, aparece ante ella en escena, portado por las olas, el cadáver de Polidoro. Diríase que con esto el humanista español quiere, al tratar los dos temas, afirmar la unidad de la tragedia de Eurípides, que muchos críticos han hallado deficiente"[20].

---

[17] Todas las frases entrecomilladas está tomadas de Maria-Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Barcelona, Tesis Doctoral, (junio 1987), p. 5.

[18] Antonio TOVAR, "Introducción" a EURÍPIDES, *Tragedias, II: Las Bacantes, Hécuba*, Madrid, CSIC (Hispánica de Autores Griegos y Latinos), 1982, pp. 101-102.

[19] EURÍPIDES, *Hecuba*, traducida al latín por Erasmo Roterodamo, s.l., apud. Seb. Gryphium Lugduni, 1540.

[20] Antonio TOVAR, "Introducción" a EURÍPIDES, *Tragedias, II: Las Bacantes, Hécuba...*, p. 102.

La duda también se plantea respecto a si tradujo la tragedia del griego, o siguió alguna de las traducciones latinas que se habían ido realizando. Y así, para Hermenegildo lo más seguro es que se trate de esto último, "porque hay noticias de que no conocía la lengua helénica". Para este crítico, además, "sea cual fuere la fuente utilizada por nuestro autor, el resultado no pudo ser más excelente. Oliva vistió y reformó a su gusto las dos obras antiguas, consiguiendo dos buenas versiones. No opinó así el Conde de Schack, para quien Fernán Pérez *no sólo suprimió cuanto quiso, sino que intercaló algo suyo, de ordinario con poco criterio, y tan opuesto a la rapidez de la acción como favorable era lo suprimido*. La crítica posterior ha superado el juicio desfavorable del estudioso alemán"[21].

Por el contrario, Peale opina que las dos tragedias de Pérez de Oliva, *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*, "son traducciones muy libres de originales griegos: la primera de *Electra* de Sófocles; la otra de *Hécuba* de Eurípides. En la historia del Humanismo europeo las tragedias oliveñas son significativas porque, a descontar la traducción en verso de la *Electra* por Giovanbattista Gelli (Florencia, ¿1519?), son las primeras interpretaciones de la tragedia en lengua moderna"[22].

Ya tendremos ocasión de hablar más ampliamente sobre la versión del maestro Pérez de la Oliva. Quede constancia aquí de que su ejemplo fue el primer intento por interpretar una tragedia antigua y, curiosamente, con una obra de la que no han sido frecuentes las versiones o adaptaciones posteriores. Así, sabemos de otras traducciones de la obra realizadas durante el siglo XIX, una por M. Artaud y la otra por Leconte de Lisle[23]. Ambas piezas francesas siguen fielmente la tragedia de Eurípides y acaban con las maldiciones en boca de Polimnéstor: Hécuba se transformará en perra y Agamenón morirá, junto con Casandra, al regresar a su casa.

La escasez de versiones en el siglo XIX, no se soluciona en el presente. Al margen de las traducciones literales, como de cualquier otra tragedia de Eurípides, sólo aparecen dos versiones en nuestra literatura, una será la de Bergamín y la otra, bajo el título *Descripció d'un paisatge*[24], se aleja bastante de la intención inicial de la obra griega. "J.M Benet i Jornet diu haver partit només del mite d'Hècuba per a crear una història totalment imaginària. (...) L'obra planteja dues vies temàtiques paral.leles: la seva visió present i hipotètica del poder, la política i el polítics - a grans trets- i un fil conductor extret de la seva lectura d'*Hècuba* d'Eurípides. Benet i Jornet dóna una importància bàsica a la paraula.". También "diu havers-se inspirat per a la seva Hècuba en una lectura d'Eurípides en versió de Carles Riba a la primavera de 1977, coincidint amb un viatge de l'autor a Creta. *La problemàtica del covard i mocat Polimèstor em semblava perfectament aplicable*

---

[21] Alfredo HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento*, Barcelona, Planeta (Ensayos, 21), 1973, pp. 83-84.

[22] George C. PEALE, "Estudio crítico", a Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1976, p. XVI.

[23] EURÍPIDES, *Hecube*, traduite par M. Artaud, en *Tragédies*, I, Paris, Charpentier, Libraire-Editeur, 1850, y EURÍPIDES, *Hécaba*, traducción de Leconte de Lisle, y al español por Germán Gómez de la Mata, en *Obras completas*, I, Valencia, Prometeo, s.f.

[24] Josep Maria BENET i JORNET, *Descripció d'un paisatge*, en *Primer Acto*, Madrid, 183 (febrero 1980); y, en catalán, en Barcelona, Galliner d'Edicions 62, 1978.

a la nostra època i a la nostra circumstància. Vaig procurar ajustar el tema, doncs així em sentia més còmode i lliure, a una història nova, imaginada completament per mi"[25].

El tema de la obra se centra en una cuestión política, la elección entre la colaboración con el poder o la lucha clandestina, pero sin dar ninguna de las dos salidas por buena. Curiosamente tanto la obra de Bergamín como la de Benet i Jornet otorga un nombre diferente a Hécuba. Teodora será el elegido para la primera, mientras en *Descripció d'un paisatge*, "Hècuba està representada per Kàtila, una dona jove que executa la venjança al seu retorn al seu país després de deu anys d'exili, ajudada per la seva germana i per la nodrissa. (...) L'obra és la manipulació de la veritat a càrrec dels polítics en el poder i és l'ambigüetat contemplada des de la perspectiva de l'esquerra. Kàtila dista molt en canvi d'assolir la grandessa del personatge d'Hècuba, és una dona feble que finalment accepta, ella també, després de la seva venjança, el compromís polític"[26].

Ya no estamos, por tanto, ante la reina que simboliza a todos lo vencidos de todas las guerras, ni ante la vengadora a sangre frío de sus hijos. Sino que la tragedia sirve para unos temas muy apartados de su génesis primigenia. Sin embargo, este uso del mito estaría acorde con la manera de obrar de Eurípides, quien en más de una ocasión adaptó los relatos legendarios según sus intereses, ya que "lo novedoso, lo inesperado es parte esencial del drama euripideo, pues, al fin y al cabo, el objetivo del escritor es atraerse la atención del espectador mediante la intriga". Expone normalmente aspectos nuevos o incluso desconocidos del pasado mitológico e imprime un nuevo giro a la disposición de los temas: "nos descubre nuevas versiones o variantes insólitas de la tradición"[27].

Creemos que resulta oportuno, antes de prestar atención a la obra de Bergamín, comentar los aspectos más relevantes de las dos versiones que la precedieron, pues tanto en uno como en otro autor pudo encontrar nuestro dramaturgo exiliado el ejemplo de un tratamiento original e innovador de los mitos clásicos. No resulta ninguna novedad adaptar las figuras legendarias o las historias míticas según la intención particular del autor o el gusto del momento y con la historia de *Hécuba* gozamos de un buen ejemplo.

2.1.2. Originalidad y estilo propio en Eurípides y Oliva.

Dos notas características hemos destacado en las tragedias de Eurípides, al estudiar su *Medea*. Por un lado, su pesimismo, pues, "Euripides, like Sophocles, is often supposed to have taken a pessimistic view of human destiny, and many passages may be collected from his writings to the effect that *life is but calamity*, and that *it is better for a man never to have been born*"[28].

---

[25] Maria-Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX...*, p. 110 y 112.
[26] *op. cit.*, pp. 156-157.
[27] Alberto MEDINA GONZÁLEZ, y Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ, "Introducción" a EURÍPIDES, *Tragedias, I: El Cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba...*, pp. 55-58.
[28] A. E. HAIGH, *The Tragic Drama of the Greeks...*, p. 273.

Por otro, su realismo, que le lleva a poner en el ser humano su centro de atención. Un buen ejemplo de este cambio lo tenemos en los coros, que quedan relegados a un mero papel lírico, no intervienen como asesores en la acción principal, porque la escena euripidiana "cada día exige mayor espacio para los problemas que aquejan a los personajes. (...) El teatro griego ha dejado de ser ya, merced a Eurípides, una tarea educativa destinada a una comunidad interesada en cuestiones político-morales, para convertirse en el escenario en el que se refleja todo cuanto es objeto de interés para el ser humano como individuo. Resumiendo, aunque incurramos en un cierto anacronismo, la tragedia griega se ha aburguesado"[29].

Y es que, "el realismo burgués, el auge de la retórica y las nuevas doctrinas filosóficas son las fuerzas principales que alimentan el teatro intelectual de Eurípides". Y así, en sus obras, se producirá la aparición "de hombres de carne y hueso, reflejo de la sociedad del momento, con un cúmulo de problemas y vacilaciones y que han perdido la rigidez heroica de Sófocles y Esquilo. (...) Se sigue conservando el ropaje mítico, pero lo que ahora interesa realmente es la exposición de cuestiones de actualidad en la Atenas del momento, como pueden ser las relativas a la guerra, la esclavitud o el matrimonio"[30].

Puede decirse, de esta manera, que sus personajes "se encuentran inmersos en la problemática de su tiempo, en un mundo en que se habían relajado considerablemente los lazos religiosos, familiares y sociales. Dudan continuamente acerca de la influencia de los dioses en los asuntos humanos, se plantean sin cesar cuestiones sobre los más variados aspectos (...). Efectivamente, el llevar a la escena unos héroes semejantes a los espectadores que los contemplan es uno de los rasgos más originales del talento de Eurípides"[31].

Se ha dicho que su *Hécuba* recuerda en algunos puntos a *Medea*, pues ambas protagonistas sienten un dolor tremendo y un deseo de venganza que no les deja atender a razones. Ninguna de ellas se disuade de su empeño, pero, paradójicamente, la que, en principio parece menos culpada, Hécuba, es objeto de las maldiciones de Polimnéstor, mientras que la esposa de Jasón podrá huir en el mismo carro del dios Sol para reunirse en Atenas con Egeo. A nuestros ojos puede parecer aberrante tamaña injusticia dramática, pero lo cierto es que Medea posee una filiación divina, como nieta de la citada divinidad, de la que carece la última reina de Troya.

A quien no le debió parecer bien dar un final trágico a la obra fue a Pérez de Oliva, pues, precisamente, uno de los cambios más importantes que incluirá será la consecución de la pieza con un final feliz para Hécuba. De esta forma, nos encontramos que Agamenón justifica su venganza y no se deja oír la voz imprecadora de Poliméstor. La ley y el público, en la época de Oliva, le dan la razón a la madre desconsolada.

---

[29] Alberto MEDINA GONZÁLEZ, y Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ, "Introducción" a EURÍPIDES, *Tragedias, I: El Cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba...*, p. 28.
[30] *op. cit.*, pp. 42-46.
[31] *op. cit.*, p. 55.

Lo cierto es que, como ya aludimos antes, hay demasiadas variaciones en la obra del maestro salmantino como para hablar de mera traducción de la tragedia griega. Veremos a continuación a qué modas de la época e intenciones del autor obedecieron.

Se ha achacado a las dos tragedias que versionó Pérez de la Oliva, *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*, que sus personajes principales "se inclinan demasiado hacia la bondad o la malicia, olvidando ese justo medio que deben poseer. Esta modificación del sentido del héroe trágico que aparece en Aristóteles será llevado hasta su extremo en la tragedia de horror del final del siglo. Es curioso señalar cómo es un rasgo que ya se manifiesta en el primer intento de hacer tragedia al modo clásico. Los coros pierden aquí también la significación precisa que tenían en la obra de Eurípides. Se consigue bien la compasión del espectador, aunque los excesos de dolor de que da muestras Hécuba, a lo largo de la tragedia, no permiten que la misericordia se centre en la catástrofe final"[32].

Al igual que en Eurípides, el tema central es el dolor y la venganza de Hécuba, a partir de dos episodios independientes entre sí, el sacrificio de Policena y la muerte de Polidoro. Será Bergamín quien, con gran acierto, otorgue una unidad estructural a ambos temas, pues Teodosia morirá, entregándose por su hermanito.

Los cambios o alteraciones que introduce Pérez de Oliva obedecen a razones diversas. Generalmente, a un afán por ir a lo esencial de la trama. Esa concisión se nota en que la obra es más corta que el original y ha sufrido diversas alteraciones. Podríamos destacar, por ejemplo, la que afecta al inicio de la pieza:

> En la tragedia de Oliva, Hécuba sólo tiene presentimiento del próximo sacrificio de Policena, mientras que en Eurípides sabe desde el principio que va a morir, porque la misma víctima ha visto que Aquiles la reclama desde su tumba. Díaz Regañón ha explicado este cambio diciendo que el público de España exigía un interés creciente en el desarrollo de la acción y no consentía que se le anticipasen noticias en el prólogo. Sin embargo, Torres Naharro, por la misma época, no tenía inconveniente ninguno en proceder en sentido inverso en los introitos de sus comedias. En ellas su autor anuncia, a veces con gran detalle, el desarrollo de la acción para apoderarse, desde el principio, de la atención de los espectadores[33].

Si a un posible intento por mantener la atención del espectador obedece la alteración del principio, se han dado diversas teorías para explicar el espectacular cambio final. Expondremos a continuación las más relevantes. Para Hermenegildo, con la entrada final de Agamenón y la resolución del pleito entre Hécuba y Polimnéstor, Oliva no hacía otra cosa que adelantarse a la figura del rey que aparece en los dramas españoles, como en *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea*:

> Agamenón, después de oír a los dos contendientes en aquel juicio improvisado, absuelve de toda culpa a Hécuba, que ha sacado los ojos a Polimnéstor. Las palabras del juez son bien lacónicas: *La sentencia esta*

---

[32] Alfredo HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento...*, pp. 80-81.
[33] *op. cit.*, p. 86.

dada cô auerse el hecho entendido, pues se deue auer por justa vengâça, ^q se toma de quien no guarda la fe. Esta terminación tan breve no le pareció bien al sobrino de Oliva, Ambrosio de Morales, editor de sus obras. " Por lo que añadió lo que "más parece un pregón o la publicación de una resolución parlamentaria que un párrafo puesto en boca de Agamenón. Su retoricismo y ampulosidad lo hacen insoportable. (...) No hace falta señalar que el editor de Oliva no había comprendido el sentido de la tragedia, cuando quiso proporcionarnos un final feliz, bien lejano de la terminación brusca y oscura de su autor. Pero sí es necesario interpretar esta falta de comprensión de Ambrosio de Morales como un indicio de que el teatro español, en la época en que se hizo esta edición de la obra, 1586, ya había introducido la figura del rey como *Deus ex machina* final para solucionar los conflictos y restablecer el orden social quebrantado por la acción dramática. En este sentido, la añadidura de Ambrosio de Morales me parece altamente significativa[34].

Peale dará una explicación acorde con su tesis de que toda la obra tiene como objetivo principal mostrar diversos modelos de retórica clásica, especialmente jurídica y así, en su opinión, "el truncado desenlace era visto como tan insatisfactorio por los contemporáneos de Pérez de Oliva como lo es en nuestros días, especialmente en vista del que Eurípides resolvió la tensión de la confrontación de Hécuba y Polimnéstor con una escena adicional. Para Atkinson, la supresión fue una mutilación porque las terribles profecías en boca del Polimnéstor euripidiano (...) formaron la conclusión más apropiada para este drama de pasiones. (...) Pero al eliminar la escena final de Eurípides, Oliva no dejó lugar a dudas en cuanto a sus intereses retóricos. Borró toda prenda patética del discurso de los litigantes, y con ello dio énfasis a la lógica secuencia de los argumentos. Esto es significativo, porque la confrontación resuelve de una vez las apasionadas tribulaciones que han atormentado a Hécuba desde la primera escena. En la [sic] última instancia, el patetismo del conflicto dramático cede paso a la retórica de la razón"[35].

Pero lo que sí es cierto es que ese final tan brusco no gustó a muchos y, por esta razón, su editor y sobrino, Ambrosio de Morales, encarga a su hermano, Gerónimo de Morales, una "sentencia" más larga en boca de Agamenón[36]. Sí obedece, por el contrario, al gusto de su época, la desaparición de las maldiciones de Polimnéstor contra Hécuba y Agamenón:

> El afán de ser conciso llevó a nuestro trágico a suprimir la escena final, en que Polimnéstor, impotente para vengarse a causa de su ceguera, prorrumpe en maldiciones, pronosticando a Hécuba su conversión en perra y la muerte de Agamenón y Casandra. Moratín y Menéndez y Pelayo censuraron duramente esta alteración. Y con razón, porque no contribuía a pintar con fuerte trazo el fiero carácter de la protagonista. Además - señala Díaz Regañón - para los griegos el mortal herido por el infortunio estaba adornado de una aureola, como objeto sagrado, cuyas maldiciones se cumplían sin falta.

---

[34] *op. cit.*, pp. 82-83.
[35] George C. PEALE, "Estudio crítico", a Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro...*, p. XXXI.
[36] Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro...*, pp. 107-109.

> Eurípides tiene ideas y sentimientos comprensibles para su público. Polimnéstor ha traspasado las leyes divinas y humanas. Hécuba es el brazo ejecutor de la justicia divina, y en la venganza encuentra el único placer que le brinda la vida. En cambio, el espectador de Oliva era muy diferente. Ni las efusiones líricas del coro, ni los adornos mitológicos, ni el anuncio de extrañas metamorfosis, como el que hace Polimnéstor, ni las retóricas cargadas de imágenes ajenas a su sensibilidad, podían satisfacer su sentido religioso y artístico. Por esto eliminó el adaptador todo lo que no pertenecía a la mentalidad de su época[37].

La obra se apoya en elementos de inspiración contemporáneas, como "cierta sutileza escolástica y alguna tendencia al conceptismo", pero también bebe sus fuentes en elementos de la tradición anterior, como las "reminiscencias bíblicas y de la literatura religiosa occidental"[38]. Y también aparecen en ella ciertas notas de la filosofía estoica, que Oliva toma de Séneca, para aleccionar a los espectadores sobre la falsedad de la fortuna: "*O ciegos mortales engañados con los vanos prometimientos que os haze la vida, no conoceys quan engañados os lleua a ver vuestros males: Creedme, que más piadosa es la muerte, pues que os cierra los ojos, para que no los veays*"[39].

Por otro lado, es interesante resaltar que uno de los aspectos más valorados por los estudiosos en las dos tragedias de Oliva ha sido el uso de la lengua. Así, Alfredo Hermenegildo no duda en afirmar que "con él la prosa dramática española adquiere gran decoro y majestad. Y si se tiene en cuenta que, aparte de *La Celestina*, la prosa dramática de Pérez de Oliva es la primera de la literatura castellana, se impone una nueva consideración y estudio estilístico de las tragedias del rector salmantino"; o bien, manifiesta que, "junto con Juan de Valdés, debe considerársele como el modelo más respetable que tiene nuestra lengua en elocuencia y limpieza de dicción"[40].

E igual consideración guarda Bergamín sobre la lengua de la obra, por su pureza y claridad, hasta el punto de parecerle similar a la que aún se hablaba en 1936 en algún pueblo castellano. Pero no sólo nuestro dramaturgo ha valorado y elogiado el lenguaje utilizado por el maestro salmantino. George C. Peale ha destacado, por ejemplo, que las dos obras no son propiamente dramáticas, sino que "le sirvieron muy bien en su defensa del castellano como medio expresivo aún en los planos más altos de la comunicación retórica. (...) El interés de Pérez de la Oliva fue ante todo retórico, y las libertades que se tomó con sus modelos griegos se orientaron únicamente al fin pragmático de traducir la teoría y práctica de la retórica clásica al castellano"[41].

Con ello no quiere decir que no fueran representadas, sino destacar que la intención principal de Pérez de Oliva era retórica, más que dramática, y en la misma línea que su *Muestra de la lengua castellana*. En ese mismo sentido inciden las palabras introductorias de su editor, Ambrosio de Morales:

---

[37] Alfredo HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento...*, pp. 86-87.
[38] *op. cit.*, p. 82..
[39] *op. cit.*, pp. 87-88.
[40] *op. cit.*, p. 81 y p. 88, respectivamente.
[41] George C. PEALE, "Estudio crítico", a Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro...*, p. XVII.

> Y con todo el menosprecio en que veya ser tenida nuestra lengua castellana, nunca dexó de preciarla, nunca dexó de escrivir en ella, nunca perdió la esperança de ensalçarla tanto como su buen dezir, que creciesse mucho en estima y reputación. Para esto se exercitó primero en trasladar en castellano algunas tragedias y comedias griegas y latinas, por venir después con más uso a escrevir cosas mejores en philosophia: cuyas partes principales desseava comunicar a los de su nación en estilo que las hizisse más *gustosas* y aplazibles, y la magestad de ellas no se desdeñasse de él[42].

Ciertamente, el modelo de tragedia iniciado por Oliva tuvo poco éxito, "ya que apenas podemos señalar unos pocos seguidores inmediatos de la idea de hacer tragedias de estilo clásico en las universidades. Además, de las obras que posiblemente escribieron Boscán, Simón Abril, Fray Luis de León, Alejo Venegas o Bartolomé Barrientos, no nos queda más que el título o algún corto fragmento. Con ellos se pierde la tragedia de tipo clásico puro en la España renacentista. Será una tentativa fallida, pero es muy posible que, de una manera o de otra, empujara a otros escritores a escribir tragedias con modificaciones importantes de las coordenadas grecolatinas. Tal podría ser el caso de Jerónimo Bermúdez y el resto del grupo finisecular. El teatro de colegio (...) no es, posiblemente, más que otra manifestación de esa búsqueda de la fórmula, capaz de producir tragedias en el teatro nacional"[43].

Poco se podría imaginar el maestro salmantino que le iba a salir un seguidor cuatro siglos después. Un autor que también buscaba una fórmula apropiada de teatro nacional, un uso adecuado y muy literario de la lengua dramática y un acercamiento, según las exigencias y modos de la época, al mito clásico con la intención de que sus palabras y problemas parecieran totalmente nuevos.

2.2. *La hija de Dios*.

2.2.1. Introducción.

Por segunda vez nos enfrentamos al laberinto de Bergamín y, esta vez, con más ganas que nunca de saber cómo logra salir airoso de su tercera tragedia. Si en los capítulos anteriores nos hemos familiarizado con su manera de entender el teatro y su plasmación práctica en *Tanto tienes*, en esta ocasión le toca a *Hécuba* "sufrir" el encuentro con este escritor, que siempre consigue aportar algo nuevo, un aire fresco y renovador, a la materia literaria o histórica con las que trabaja.

No será éste el único mito clásico con el que nuestro dramaturgo trabaje, y, desde luego, Bergamín no se limita a adaptarlos o copiarlos, sino que el autor incorpora en cada una de los mismos su toque personalísimo, sin renunciar a todo lo bueno que esas

---

[42] Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, s.e., 1586, p. s/n. Peale lo reproduce, en su edición del *Teatro* de Pérez de Oliva, dentro de su introducción y, en concreto, en la p. XXXII.
[43] Alfredo HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento...*, p. 89 .

tragedias poseen. A veces, sólo tiene que sacar a escena un personaje que había pasado desapercibido para los autores clásicos - tal es el caso de Creusa en *Medea, la encantadora* - para dar un nuevo giro a la obra. Otras, consigue aunar las distintas interpretaciones que se han dado a una tragedia -como ocurre en *La sangre de Antígona* - para que el resultado cobre un valor más actual, sin renunciar a la idea de "grito" trágico, que él tanto admiraba.

En el caso de *La hija de Dios*, Bergamín cambia el título y el final, además de dejar muy explícitas las coordenadas espacio-temporales de la obra. No se trata de unas dimensiones lejanas para nosotros en el lugar y el tiempo, como será Tebas en *La sangre de Antígona*, ni tampoco de jugar, como veremos más adelante, con la imprecisión que supone situar *Medea, la encantadora*, "en nuestro tiempo". En esta ocasión, nuestro autor será muy claro y preciso al delimitar la acción "en un pueblecito de la paramera de Ávila, llamado *La hija de Dios*. El verano de 1936. Noche de luna llena, nubilosa y clara, entre dos crepúsculos"[44]. Y es que sus intenciones en esta pieza son muy claras, tal y como expresa en su dedicatoria: "En estos años de persecución por la justicia que venimos padeciendo los españoles, dedico esta humilde transcripción trágica a los mártires de mi Patria: a sus mujeres, madres, esposas, hermanas sacrificadas; a tan pura y piadosa sangre entrañablemente generadora del heroico pueblo español"[45]. Indudablemente, tal y como tendremos ocasión de comprobar a continuación, esa dedicatoria le llevará a que su intento por actualizar la versión de Fernán Pérez de Oliva se corresponda más al espíritu que "al pie de la letra", aunque dentro de sus intenciones estuviera "actualizar la HÉCUBA, al prolongar su sombra triste sobre la desolada paramera de Ávila, contemporizándola con su antigua versión castellana y siguiéndola, como digo, con fidelidad, paso a paso"[46].

Podrá más, en este caso, el recuerdo de esas mujeres contemporáneas que la fidelidad a un texto del siglo XVI, pero en cualquier caso es importante saber que esta cuestión estaba resuelta, desde un principio, para Bergamín. En efecto, en más de una ocasión se había manifestado en defensa de los autores y de las obras clásicas, pues, en su opinión, "las más terribles, misteriosas respuestas poéticas que nos llegan dolorosamente hasta el corazón, como si quisieran desgarrárnoslo de las entrañas, nos las dan los trágicos griegos, Séneca, Dante. Vamos, pues, a leerles, a sabiendas de que nos están hablando (¡y con qué palabras, ¡Dios mío!, con qué lenguaje, con qué grito!) de lo que más nos importa oír hablar: de Dios o de los dioses; y del hombre: de nosotros mismos"[47]. Pero quizá, por esta vez, Bergamín tenga demasiados gritos personales como para dejarse llevar por los meros cauces que marcaban un texto que va desde Eurípides hasta Pérez de Oliva, pasando por Séneca. En esta obra, por tanto, aparecerá el horror de una guerra no meramente contada, sino vivida y recordada desde el exilio. Por fuerza, el grito resonará con mayor ímpetu y creará mayor desolación en su desenlace, pues presenta un final más cruel que el que dispusieron los autores anteriores.

Pero, sin más preámbulos, pasemos a comentar *La hija de Dios*, donde Bergamín se deja llevar por su preferencia, como en la mayor parte de su obra teatral, hacia una protagonista trágica femenina. No olvidemos que, para nuestro autor, "alrededor del

---

[44] *La hija de Dios*, p. 66.
[45] *op. cit.*, p. 64.
[46] *ibidem*.
[47] José BERGAMÍN, *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus (Persiles, 10), 1980, p. 29.

misterio de la feminidad está todo el sentido de la vida" y que, como afirma Penalva, "posiblemente, el origen de la exaltación femenina se produce en Bergamín a través de Dante llevándola hasta lo extremo, como todo lo que piensa con vehemencia"[48]. Tragedia y mujer, he aquí una de las constantes en su producción que se cumple, por segunda vez más, en el personaje de Hécuba.

2.2. *La hija de Dios* dentro de la obra dramática en el exilio de Bergamín.

Según Gonzalo Penalva, "Bergamín publica en el exilio seis obras teatrales: *La muerte burlada* (1944), *La hija de Dios*, *La niña guerrillera* (1945), *Adónde iré que no tiemble* (1951), *Melusina y el espejo* (1952) y *Medea, la encantadora* (1954)"[49]. De estas piezas, las cuatro primeras habrían sido escritas durante su estancia en México, como el propio autor reconoce[50], mientras las dos últimas obedecerían al período pasado en Uruguay, desde septiembre de 1947 hasta diciembre de 1954. A esta lista habría que añadir el estreno mexicano, con música de Rodolfo Halffter, de *Don Lindo de Almería* en 1940, aunque el texto de "este juguete escénico" fue escrito en 1926. De esta forma, *La hija de Dios* se configura como la primera obra que escribe Bergamín en el exilio, pues, aunque no llega a publicarse hasta 1945, junto con *La niña guerrillera*, su redacción se llevó a cabo entre 1940 y 1941, tal y como señala Penalva[51]. Los ecos de la guerra civil en una y otra son tan manifiestos que sus títulos corren entre la correspondencia de Marrast y Max Aub - que se conserva en el Archivo/Fundación de Max Aub en Segorbe - como posibles integrantes de una *Antología del teatro de la guerra civil española*, que prepara Sergio Liberovici para Einaudi, a pesar de que dicho proyecto sólo abarcaría las obras escritas entre el 18 de julio y el 1 de abril de 1939[52]. No en vano ambas tienen como protagonistas a dos mujeres que luchan contra los fascistas. Y aunque *La niña guerrillera* transcurre después del final propiamente dicho de ese conflicto, en 1944, no es menos cierto que, para Bergamín y otros españoles, la guerra civil continuaba en el resto de Europa, al mismo tiempo que deseaban que la derrota de Hitler supusiera también la derrota definitiva de

---

[48] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, p. 34.

[49] *op. cit.*, p. 167.

[50] Como afirma en una entrevista: "Vuelvo a escribir teatro en el destierro, en México. Primero *La hija de Dios* y *Santa Catalina*, y después *Melusina* y *La niña guerrillera*" (Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro", *El País* (26 enero 1980), suplemento Artes, p. 5). Aunque *Melusina* la publicará en la revista *Escritura* de Montevideo.

[51] Este estudioso aporta como garantía para esa datación "que el 31 de diciembre de 1942 Fedor Kelin escribe a Bergamín acusando recibo de *La hija de Dios*, para su traducción al ruso" (Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*..., p. 193, nota 9). Ver dicha epístola del escritor ruso a Bergamín en "Cartas vistas", *El Pasajero, peregrino español en América, I*, México, Séneca (primavera 1943), pp. 98-99.

[52] Carta con fecha de 4 de diciembre de 1962, que se incluye dentro de una carpeta con el nombre de "LEG. 9-23" en el Archivo de Max Aub, en Segorbe. En la respuesta de Max Aub a Robert Marrast - fechada el 10 de diciembre de ese mismo año –, el propio dramaturgo insinúa que, si se incluyen los dos títulos de Bergamín, "cabrían [en la citada antología] muchas cosas más mías escritas a posteriori".

Franco. Así, ambas obras tocarían el tema de la guerra fratricida a partir de un personaje femenino, aunque en el caso de *La hija de Dios* se trata de una madre que toma venganza al ver cómo todos sus hijos eran asesinados cruelmente, mientras en *La niña guerrillera* veremos cómo una niña es la que lucha heroicamente a favor del pueblo.

El innegable contenido político de ambas obras se cifra, por tanto, en reflejar esa guerra sin cuartel contra el fascismo y podemos afirmar que únicamente aparece en estas dos piezas. En efecto, esta cuestión aparece también – aunque de manera más velada - en *Tanto tienes cuanto esperas o El cielo padece fuerza y La muerte burlada*, publicada en 1944, y no vuelve a surgir en la otra obra que escribió Bergamín por esta misma época: *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el diablo*, publicada en 1952, pero escrita antes de su exilio en Uruguay, es decir, con anterioridad a 1947. Como tendremos ocasión de comprobar más adelante, nuestro dramaturgo otorgará al público plena libertad a la hora de leer su *Melusina*, ya que, para él, la obra "es puro teatro, pura máscara, pero máscara transparente en la cual cada espectador puede hallar la significación que él quiera; porque su autor no le ha dado ninguna"[53].

Este proceder, el dar libertad al espectador para "hallar la significación que él quiera", es característico en el quehacer dramático de Bergamín, quien, en las versiones de tragedias sobre *Medea* o *Antígona*, jugará con las diversas interpretaciones que se pueden dar al mito, y no se dejará llevar por la ternura o la compasión que puede sentir hacia sus protagonistas trágicas. Por eso resulta de mayor dramatismo su visión de Hécuba, contemporizada en la circunstancia temporal e histórica de "la paramera de Ávila", en "el verano de 1936", pues su grito está demasiado próximo a Bergamín para que el autor haga oídos sordos y no se deje llevar por la simpatía hacia "los mártires de mi Patria" que tan bien simboliza en Teodora, la Hécuba bergaminesca. Tal vez por esta razón, su final sea más trágico, despiadado y sin sentido que el de las dos versiones anteriores, ya que, seguramente, para Bergamín, la guerra que le había tocado vivir respondía a todos esos adjetivos y la había sufrido en su piel con más fuerza e intensidad que Eurípides - y no digamos ya Pérez de Oliva - la de Troya.

Bergamín entendía el teatro como grito, "grito de dolor o de espanto: o de júbilo, de alegría; a veces, confusión paradójica de ambos. Pero siempre grito de verdad: lenguaje a voz en grito de verdad. Y la finalidad del grito, como la de la máscara, no es la de encubrir un sentimiento o emoción; la de tapar un rostro, sino la de fijar por su trazo su fisonomía, en el recuerdo; la de paralizar el tiempo, aparentemente, por la memoria"[54]. Y, sin duda alguna, en ninguna otra ocasión mejor, pueden aplicarse estas palabras a una obra como *La hija de Dios*: teatro de grito y de verdad, como quería su autor, y cuya representación o lectura no nos deja indiferentes, sino que obliga a recordar episodios no muy lejanos de nuestra historia. Lástima que, como ocurre en la mayor parte del teatro de Bergamín, se quede en una obra que podemos leer, pero no hayamos podido verla representada.

---

[53] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro"...., p. 5.
[54] José BERGAMÍN, *Fronteras infernales de la poesía...*, p. 13.

Y, no obstante, Bergamín consigue esa intención sin traicionar otro de sus objetivos, "conservar fielmente todos los pasajes del clásico texto castellano"[55], esa *Hécuba triste* con la que Fernán Pérez de Oliva vertió para la lengua española la tragedia *Hécuba* de Eurípides. Como tendremos ocasión de comprobar a continuación, su deuda con el autor del siglo XVI es indudable, pues a veces repite incluso párrafos enteros de la obra de Pérez de Oliva. Analizaremos ahora qué similitudes y diferencias guarda *La hija de Dios* con las dos "Hécubas" que le precedieron: la del clásico griego y la del maestro español, ya que un breve examen de la estructura global, los personajes y ambientación de las tres versiones nos ayudará a localizar y entender mejor las alteraciones y semejanzas que se establecen entre las mismas.

Para ayudar a la comprensión del próximo apartado, donde compararemos entre sí las tres versiones, incluimos, al final del estudio, un esquema argumental de las tres tragedias. En él, hemos empleado las siguientes siglas para aludir a cada una de ellas: *E*, para la de Eurípides*; P*, para la de Pérez de Oliva y, por último, *B*, para la versión de Bergamín.

2.3. *La hija de Dios* y las tragedias de Eurípides y Pérez de Oliva.

El mismo Bergamín, en la edición que Manuel Altolaguirre presentó en México en 1945, con ilustraciones de Picasso, afirma haber "seguido, en estas escenas que actualizan por un episodio español de nuestro tiempo la tragedia *Hécuba* de Eurípides, la antigua versión castellana del maestro Fernán Pérez de Oliva"[56]. Con estas palabras reúne las dos vertientes que confluyen en la obra: la actualización, en un momento histórico más próximo y reciente, de la tragedia vivida por la troyana Hécuba, y la fidelidad a un mito griego a través del texto que la versión castellana ofrece en el siglo XVI.

La figura de Hécuba, como vimos, fue tomando cada más relevancia en la literatura griega. En Homero apenas tiene importancia, pese a ser la reina de Troya y esposa de Príamo, pero a partir de las epopeyas cíclicas y, sobre todo, en los trágicos, nos encontramos con que su importancia "se acrecienta hasta el punto de convertirse en el símbolo de la majestad y el infortunio"[57]. Esa imagen es la que encontramos en la otra tragedia de Eurípides en la que aparece como personaje principal, *Las troyanas*. En ambas son constantes las referencias a las veleidades de la fortuna, tal y como queda demostrado en este personaje, quien de reina y madre de una numerosa prole, ve cómo se convierten en esclavas de los asesinos de su familia ella y sus hijas: Casandra, Andrómaca y Polixena. Curiosamente, ambas tragedias se diferenciarán por el tratamiento que dan a este personaje, pues mientras en *Las troyanas* Polixena no aparece en escena y sólo se alude a su muerte por deseo de Aquiles[58], en *Hécuba* se supone que es la única hija que le han dejado los griegos como compañía y consuelo, hasta que se la reclama el héroe griego, saliendo de la tumba, provocando la muerte de ésta así como la posterior ira y ansias de venganza en Hécuba.

---

[55] *La hija de Dios*, p. 64.
[56] *La hija de Dios*, p. 64.
[57] Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*..., p. 227.
[58] EURÍPIDES, *Las troyanas*, en *Tragedias, II*..., p. 202, vv. 39-40; p. 210, 260-272; y p. 222, vv. 622-623.

De esta forma, en *Las troyanas* la reina de Ilión aparece majestuosa y digna en su desgracia, pues no intentará vengarse contra los enemigos que han acabado con sus hijos, marido y nietos, además de esclavizar a sus hijas y a ella misma. En *Hécuba*, por el contrario, tomará venganza contra quien le ha traicionado por avaricia, Polimnéstor, ante la actitud cruel de Ulises, que no reconoce los favores debidos en otro tiempo a los reyes troyanos y la postura ecuánime y justa de Agamenón, que castigará al traidor y no a la reina vengadora.

Séneca, uno de los autores trágicos más gratos a Bergamín, como nos recordará su *Medea*, se basó en el argumento de ambas tragedias para escribir *Las troyanas*, donde aparece una doble muerte, la de Astianax, el hijo de Héctor y Andrómaca, y la de Polixena. Pero en esta obra no aparecen ni el episodio sobre Polidoro ni la venganza de Hécuba.

Precisamente, esa imagen fuera de sí, ávida por vengarse, es la que más atrae a nuestro dramaturgo y coincide con la visión que de este personaje ha dejado la tradición, en la que se describe cómo, tras la venganza contra Polimnéstor, se transforma en perra rabiosa[59]. Esa visión de Hécuba enfurecida, y no la resignadamente envejecida que aparece en *Las troyanas* - o en *Hécuba* antes de descubrir el cadáver de su hijo Polidoro - atrae enormemente a Bergamín, ya que "el Infierno es adonde vamos, parecen decirnos con sus gritos, cuando éstos enmudecen, en silencio atroz con que los clavan en nuestro corazón, hiriéndolo con la huella de un eco imborrable, *Medea, Hécuba, Hércules*..."[60]. Hécuba se sumerge en un Infierno sin salida, sin esperanza o resignación pasiva. Quizá, por esta razón, en *La hija de Dios* sea el final lo que más se altera, en comparación con las versiones antiguas y la de Pérez de Oliva.

En efecto, un examen minucioso de las tres versiones nos permite comprobar que Bergamín consigue su propósito de "conservar fielmente todos los pasajes del clásico texto castellano siempre que la exacta reproducción de la acción misma me ha dejado con adecuada veracidad" (p. 64). Sin embargo, nuestro autor no es del todo sincero cuando afirma que se trata de "una versión libre de Fernán Pérez de Oliva, que sigue al pie de la letra la *Hécuba* de Eurípides, añadiéndole, a modo de tercer acto, unas breves páginas más"[61], ya que ni Pérez de Oliva sigue al pie de la letra al trágico griego, ni Bergamín añadirá ese tercer acto sin alterar todo el sentido que la tragedia había tenido para los dos autores anteriores.

---

[59] *op. cit*., pp. 227-228 y OVIDIO, *Las metamorfosis*, edición de Consuelo Álvarez, y Rosa Mª Iglesias, Madrid, Cátedra (Letras universales, 228), 1999, libro XIII, pp. 684-686, vv. 533-575.

[60] José BERGAMÍN, *Fronteras infernales de la poesía*..., p. 19.

[61] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro"..., p. 5.

2.3.1. Título, ambientación, argumento y prólogo: Bergamín frente a las otras versiones.

Uno de los primeros cambios que se observa en *La hija de Dios* viene indicado ya por el propio título. Bergamín no mantiene el tradicional de *Hécuba* o *Hécuba triste*, que habían utilizado sus predecesores, sino que se inclina por el que alude "al pueblecito de la paramera de Ávila" donde se desarrolla la acción. También la protagonista, al final de la obra, se identifica con él: "¡Hija de Dios, hija de Dios, lo mismo que tu nombre es mi lengua! ¡Mi voz clama como la sangre muda que vertieron estos traidores de tus mejores hijos!"[62].

Esta alteración supone también un cambio de escenario geográfico y temporal, ya que la guerra que sufren esas mujeres abulenses no será la de Troya, sino una mucho más cercana, la guerra civil española. Y sin embargo, si nuestro autor ha elegido el modelo de esa tragedia para dramatizar un momento histórico que ha padecido en su propia carne, será porque para él:

> Repetir es recordar; y recordar es despertar, porque despertar es repetir. (...) De repeticiones está hecho el vivo artificio poético de nuestras palabras, como el artificio sonoro de la música o de la poesía misma. Memoria es madre de las Musas. La repetición es la raíz y el fundamento de la novedad que de esa profundísima savia de repeticiones se sustenta. Cuando cantamos, cuando contamos, repetimos. La novedad de un cuento o de una canción radica en su profunda entraña invisible de repetición secular, milenaria[63].

Bergamín sabía que la historia y las vidas pueden llegar a repetirse y ser paralelas, pero le costó considerar la que a él le había tocado vivir con la misma impasibilidad que podría tener ante cualquier otra anterior. De ahí, quizá, que no se conforme con el final que los otros autores habían aceptado y quiera ofrecer su propia solución al desenlace.

Prescinde, tal vez por esta razón, del "Argumento", es decir, de ese resumen de la tragedia que se recitaba antes de que ésta empezase. Esta ausencia también se produce en las otras dos obras bergaminianas, basadas en tragedias clásicas pero que respetan, sin embargo, el final de las versiones originales. En esta ocasión, como ya indicábamos, no tenía ningún sentido que recordase un desenlace, ("libra a Hécuba de la pena para que él la pedía" o "se resolvió que no había sido ella quien comenzara la crueldad, sino que, más bien, se había vengado de quien la causara"[64]), que no iba a "repetir", ni tampoco ofrecer unas coordenadas y explicaciones espacio-temporales que no

---

[62] *La hija de Dios*, p. 88.

[63] José BERGAMÍN, "Ahora que me acuerdo" (fragmento del capítulo I del libro *Recuerdos de esqueleto*), *Entregas de La Licorne*, Montevideo, (2ª época), I, 1-2 (1953), p. 68.

[64] Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Hécuba triste*, en *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, 1586, fol.100v, y p. 80 en la edición de Peale; y EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I*, edición de Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra (Letras universales, 36), 1998, p. 363, respectivamente.

mantiene en su tragedia[65]. A estas razones habría que añadir su intención de mantener la intriga hasta el final, rasgo que no se consideraba tan prioritario en Grecia, así como el interés del propio Bergamín por suprimir uno de los motivos que aparece tanto en Eurípides como en Pérez de Oliva: que Aquiles, ya muerto, exigía que le sacrificasen a Polixena, de quien había estado locamente enamorado en vida. Las causas que aducirá Bergamín para justificar la muerte de ésta no jugarán con ese amor cruel o más allá de la muerte, sino con el sinsentido de la guerra, por la que Polixena será sacrificada, en vano, por intentar salvar a su hermano: "CAPITÁN.- Si no nos le das, no llevaremos a tu hija. (...) TEODOSIA.- ¡Madre, madre! ¡Toma este último beso de mi boca, que por fuerza me arrancan de ti! ¡Por mi hermano muero!" (p. 70).

De esta forma, el sacrificio de Polixena/Teodosia resulta mucho más cruel e inhumano, pues tanto ella como el hermano por el que muere son inocentes, "casi niños" y la única razón que pueden alegar para matarlos es que son hermanos de los otros hijos "que murieron" también sin culpa ninguna, y en ellos "querrán perseguir una misma sangre"[66]. Por el contrario, la muerte de Polidoro/Niño obedece a una motivación mucho más oscura y negativa en las tragedias de Eurípides y Pérez de Oliva, ya que, como se reafirma en diversos pasajes de ambas obras, será la codicia la que conduzca a Polimnéstor a cometer tal asesinato: "Polimnéstor, rey de los tracios, dio muerte a Polidoro, uno de los Priámidas. Polimnéstor lo había recibido de parte de Príamo en prenda de amistad junto con dinero. Tomada la ciudad, como quisiera quedarse con el dinero se dispuso a matarlo y menospreció la amistad a la hora de la desgracia", o "mas Poliméstor olvidando con la vil codicia del tesoro, el amor y la fe que a Príamo debía lo mató secretamente y echó su cuerpo en el mar"[67].

En el caso de *La hija de Dios*, los móviles para el crimen de Leoncio, el equivalente a Polimnéstor, serán algo más justificables, si atendemos a que dentro de una guerra se pueden llegar a justificar acciones que en época de paz resultan inadmisibles. Pero lo cierto es que este personaje nos es presentado desde el inicio de forma contradictoria, pues si Teodora afirma, "aunque rico y mal reputado de tiranuelo por estos pueblos, le creo buen corazón", el Coro le advertirá que "fuiste a esconder tu oveja a la madriguera del lobo" (p. 67). Y Bergamín hace hincapié, a lo largo de todo este primer acto, en el miedo que siente este personaje, a pesar de estar bien vinculado con el mando fascista, por sus ideas y las de sus hijos. El Coro advierte, al entrar y salir éste: "Mala cara trae. Da miedo mirarle llegar con tal semblante" (p. 67), "Preocupado se va Leoncio. Gran temor nos causa a nosotras verle marchar de esa manera" (p. 68); y la propia Teodora le advierte: "Yo no tengo miedo de ti , Leoncio. Pero tengo miedo de mi miedo (...). Que no vayas por salvar lo tuyo a dejar que me quiten a mí lo mío, creyéndolo seguro contigo"[68]. Esta premonición funesta de Teodora se cumplirá, por desgracia, y desencadenará su venganza contra el asesino de su hijo.

El hecho de que en los "argumentos" de las dos versiones previas se remarquen móviles diferentes a los aducidos por Bergamín, nos lleva a volver la vista de

---

[65] "Después del sitio de Ilión, los griegos arribaron al Quersoneso", *op. cit*., p. 445.
[66] *La hija de Dios*, p. 68.
[67] "Argumento", en EURÍPIDES, *Hécuba*..., p. 445 y en Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Hécuba triste*..., fol.100v (p. 80 en la edición de Peale), respectivamente.
[68] *La hija de Dios*, p. 68.

nuevo hacia esa especie de declaración de intenciones o prólogo que el autor coloca al inicio de su obra[69]. En ella, como ya dijimos con anterioridad, se especifica el doble carácter que quiere otorgar a la obra. Por un lado, el de "transcripción" trágica, en el sentido más literal de la palabra y como avalarían las expresiones siguientes: "conservar fielmente todos los pasajes del clásico texto castellano", "siguiéndola, como digo, con fidelidad, paso a paso". Pero, por otro lado, se trata de "actualizar", "contemporizar" la obra, llevándola a los "años de persecución por la justicia que venimos padeciendo los españoles". De esta manera, Bergamín realiza lo mismo que el maestro Pérez de Oliva afirma haber conseguido en la introducción de su obra *Hécuba triste*, "tragedia que escribió en griego el poeta Eurípides, y el maestro Hernán Pérez de Oliva, natural de Córdoba, *tomando el argumento y mudando muchas cosas, la escribió en castellano*"[70], aunque éste no haya actualizado el lugar ni el momento de la acción. Lo que sí modernizó fue el lenguaje de su versión al castellano, hasta tal punto que ese lenguaje del siglo XVI, según Bergamín, "guarda continuidad poética, pareja semejanza, con el que todavía en nuestro tiempo se sigue hablando por aquellos pueblos españoles de la vieja Castilla"[71]. Lo cierto es que el maestro salmantino supo adaptar a un lenguaje sencillo, e inteligible para todos, la tragedia que concibió Eurípides a partir de los episodios del sacrificio de Polixena y el asesinato de Polidoro.

Lo que nos gustaría aquí remarcar es que, por primera vez, en una de sus recreaciones trágicas, Bergamín aúna su intención de "otorgar el protagonismo de nuevos mundos dramáticos a escritores ya míticos, reconociendo así su capacidad para seguir viviendo" [72], con el interés por "resaltar la tesis ideológica del dramaturgo o simplemente presentar lo más objetivamente posible los acontemcimientos más significativos del momento histórico para posibiltar el establecimiento de similitudes"[73]. Aquí no le interesa jugar con la introducción de un personaje escamoteado por los autores anteriores, ni con la posibilidad de que todavía hoy se pueden encontrar "Medeas" o "Antígonas" por el mundo, sino denunciar que se sucedan los gritos y lamentos de "Hécubas" y conseguir, a través de la palabra escrita, que nunca más lleguen a existir esas mujeres "mártires de mi Patria".

---

[69] *op. cit.*, p. 64.
[70] *Hécuba triste...*, fol.100r.
[71] *La hija de Dios*, p. 64.
[72] Mª Francisca VILCHES DE FRUTOS, "El mito literario en el teatro español de postguerra", AA.VV., *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus (Persiles 188), 1988, p. 86.
[73] *art. cit.*, p. 85. Para esta estudiosa, existe otra razón para que dramaturgos contemporáneos presten atención a los mitos antiguos, junto con las dos motivaciones ya señaladas, que sería la propia desmitificación o presentación de las acciones o personajes de manera diferente, pues son "protagonizados por seres humanos de carne y hueso, y no por inaccesibles semidioses" (*art. cit.*, p. 84).

2.3.2.Personajes, estructura y motivos: Bergamín con y frente a los clásicos.

Como se puede observar en el resumen esquemático de las tres obras, se suceden ciertas variaciones o similitudes entre la obra de Bergamín y la de sus modelos anteriores. Incluso la nómina de personajes no escapa a estas alteraciones. Por ejemplo, se produce un cambio en el nombre de las dos protagonistas, TEODORA y TEODOSIA, que obedece al deseo de jugar con la raíz griega "*Teo*", "dios", tal como aparece también en el título de la tragedia y en el pueblo donde se desarrolla la acción[74]. Pero además sigue a Pérez de Oliva en la supresión de dos personajes, SERVIDORA y TALTIBIO, quienes se encargaban de anunciar a Hécuba las dos muertes que acrecientan su infortunio en la tragedia de Eurípides. La Servidora le transmite cómo el mar ha traído el cuerpo muerto de Polidoro, al inicio del tercer episodio, mientras Taltibio le explica el sacrificio y los honores que los griegos tributaron a la valiente doncella[75].

En *Hécuba triste*, será la protagonista quien confunda en la orilla el cuerpo muerto de su hijo Polidoro con un tronco y, por otra parte, les tocará a las mujeres troyanas que acompañaron a Polixena informar de la muerte y entierro con todos los honores de la misma[76]. Bergamín se inclinará por esta solución, ya que, sin duda, resulta mucho más dramático y conmovedor que sea la madre, Teodora en este caso, quien descubra y llore al lado del cadáver de su hijo[77]. Sólo se permitirá nuestro autor una pequeña variación, por motivos de la verosimilitud que la paramera de Ávila le impone. Así, el pasaje del maestro castellano: "¡Oh, señora!, ¿qué veo venir por la mar?. ¿Es pece? ¿o es tronco!. Mas no, es fino cuerpo anegado en las aguas", queda de la siguiente manera: "¡Oh, mira Teodora! ¿Qué es esto que traen por el camino en unas andas?" (nota 28), para no sorprender al auditorio con la visión del mar en el centro de la Península.

Por otro lado, la voz que narra la muerte de Polixena/Teodosia es mucho más comprensiva que la del simple mensajero, frío y distante, que aparece en la versión griega. Las mujeres troyanas/españolas que acompañaron a la joven cuentan la valentía y entereza que demostró ésta a la hora de su muerte de manera muy similar en ambas obras, la de Pérez de Oliva y la de Bergamín[78]. Pero no será igual el comportamiento de los soldados enemigos después de su muerte. En *Hécuba triste* se nos indica que: "Cuando esto fue un hecho, todos decían por el campo, que ninguna mujer parió tales hijos como tú pariste, y movidos de grande compasión, todos le hacían la fiesta que un cuerpo muerto puede recibir. Cubríanla toda de flores y hojas, y quemaban incienso y otros olores, y hacían grandes prometimientos, para adornarle la sepultura. Y el rey Agamenón nos

---

[74] θεοσ,–ου. "Dios, diosa, divinidad // Divino, propio de los dioses" (*Diccionario Griego-Español, I*, Barcelona, Sopena, 1998, p. 654). Respecto al nombre de los dos personajes principales, Teodora y Teodosia, los dos significan, etimológicamente, regalo u ofrenda a la divinidad (*op. cit.* p. 395 y 653, respectivamente).

[75] EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I...*, pp. 383-385, vv. 657-701; y pp. 379-381, vv. 484-582, respectivamente.

[76] *Hécuba triste...*, fol.111r-113r y fol.113r-117r; y en Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro...*, escena IV, pp. 89-92 y escena V, pp. 92-95.

[77] *La hija de Dios*, p. 73-74.

[78] *Hécuba triste...*, fol.116r-116v; en Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro...*, pp. 94-95; y *La hija de Dios*, p. 79.

mandó, que viniésemos a decirte que luego fueses al entierro, porque allí estaría guardado el cuerpo de tu hija, *hasta que tú fueses*".

Nos parece interesante copiar todo el pasaje para que se pueda comparar la diferente dirección que cobran los hechos en *La hija de Dios*:

> Todos quedaron consternados, al parecer, por ese reproche que una débil niña, con morir, les hacía de su cobardía. El que los mandaba (...) ordenó que allá la dejasen sin tocarla, y al instante le siguieran. Esperamos ocultas hasta que le vimos ya lejos; después recogimos su cuerpecito hecho un dolor de heridas con que le atravesaron tantísimas balas. Allá nos le llevamos adentro, abriéndole un hoyo con nuestras manos en la tierra bendita de Dios. Y la cubrimos con hojas verdes y florecillas de los campos para dejártela guardada *hasta que tú fueses*[79].

Indudablemente, la actitud de los "vencedores" es mucho más inhumana en la obra de Bergamín, si tenemos en cuenta, además, que mientras Polixena muere por mandato del espectro de Aquiles, quien afirma quererla como esposa, Teodosia muere por no delatar a su hermano y como víctima de los fusilamientos que se solían realizar al lado de los cementerios durante la guerra civil de 1936[80]. Muchas personas murieron, en uno y otro bando, sin saber de qué crimen se les acusaba, si es que puede llegar a ser un crimen pensar de forma diferente a la de otro. Lo cierto es que Bergamín resalta que la guerra que le tocó vivir fue mucho más cruel e injustificada que ninguna otra, pues, como la misma Teodora se pregunta: "¿Para que tengamos paz y trabajo y orden hacen esta guerra terrible, empezando por desordenárnoslo todo y por arrancarnos las vidas"[81].

No olvidemos que la figura de Hécuba solía simbolizar la fecundidad desgraciada, pues ninguno de los quince varones que se le atribuyen logró sobrevivirla, ni ninguna de sus cuatro hijas salvarse de la esclavitud o de la muerte. Además, y tal como se refleja en las tragedias de Eurípides y Pérez de Oliva, era el ejemplo de las veleidades de la fortuna, ya que pasó de ser reina, admirada y agasajada por todos, a una esclava que ve morir, impotente, a dos de los hijos que le quedaban[82]. A Bergamín no le interesaba resaltar esa faceta de "reina" en la que se muestra la inconsistencia y variabilidad de un estado o poder, o bien la fragilidad sobre la que vive el hombre, quien puede ver totalmente alterado el modo de vida que llevaba. Él prefiere ver a Teodora como madre y mujer que sufre calladamente una guerra que no entiende y considera como algo ajeno. Quizá como otras muchas "mártires" que conoció nuestro autor y como otras muchas mujeres, podría

---

[79] *Hécuba triste*..., fol.116v; en Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*..., p. 95; y *La hija de Dios*, p. 79.

[80] Tal es el caso en esta obra, pues el cortejo de la muerte llegó "hasta los tapiales del cementerio, y allí mismo, sin entrar en él, como para no profanar la muerte con el crimen, la dejaron sola", *La hija de Dios*, p. 79.

[81] *op. cit*., p. 68.

[82] EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I*..., p. 367, vv. 55-57, p. 379, vv. 492-496 y p. 383, vv. 620-629; *Hécuba triste*..., fol.113v-114v y 117r; y en Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*..., p. 88, 90, 93 y 95.

adherirse a las palabras de esta amiga de Bergamín: "No entiendo nada de política. Las guerras o revoluciones, las matanzas, en una palabra, me horrorizan y nunca admitiré que sean una manera de resolver problemas de ningún orden, quizá porque nosotras las mujeres estamos acostumbradas en tiempos de paz y de guerra a arriesgar nuestra vida; pero para dar vida y no muerte. Por eso la sangre que derraman los hombres es más nuestra que la nuestra"[83]. Recordemos, en ese sentido, las palabras de incomprensión de Teodosia hacia una guerra que busca el orden a través del desorden, o las de la Antígona bergaminiana, quien no quería crear una sangre que fuera a verterse en las guerras.

Otro cambio en relación con los personajes que observamos en *La hija de Dios*, respecto a sus dos modelos, es que cobrará mayor importancia el coro de mujeres: "CORO DE CAUTIVAS", para Eurípides[84], "CORO. Y son las mujeres troyanas que a Hécuba acompañan", en Pérez de Oliva[85]. Bergamín nos las presenta con una frase muy parecida a la que se encuentra en el maestro castellano: "EL CORO, que son las mujeres del pueblo que acompañan a Teodora"[86]. Pero con la matización "del pueblo" ya nos indica que no se trata de una guerra, como la de Troya entre dos países distintos, sino entre habitantes de una misma nación o estado. Además, y tal como aparece en la dedicatoria, esas mujeres son "los mártires", y la "tan pura y piadosa sangre entrañable del heroico pueblo español" (p. 64). Volvemos, así, a la caracterización de las integrantes de este Coro como madres que, al igual que Teodora, no entienden para qué sirven las guerras. A Bergamín no le interesa presentarlas como prisioneras de guerra, obligadas a un exilio cruel y convertidas en esclavas. Por esta razón, sitúa la acción al principio, "el verano de 1936", y no al final de la guerra, aunque no se olvida de incluir a lo largo de la obra una serie de temas que son consecuencia directa de las guerras y que aparecían en *Hécuba*: "la crueldad de los vencedores, el sacrificio humano, el orgullo de los vencedores, la violación de los derechos del débil, la necesidad de una justicia igual para todos"[87]. Lo que no pondrá es el último punto de esta enunciación, "la justicia que se impone al final de todo"[88].

Sin embargo, y aunque sea el inicio de la guerra, Bergamín destaca la soledad y falta de protección en la que se hallan estas mujeres a lo largo de toda la obra y, especialmente, al principio del segundo acto, cuando Teodora había ido a buscar ayuda para su venganza contra Leoncio y vuelve "tan sólo acompañada de mujeres". Se encuentran sin hijos y sin maridos, tal y como se lamenta la protagonista:

> Ay! ¡Malaventurada!, ¡que fui a buscar un pueblo de hombres a donde a todos les arrebataron la vida! Este camino del cementerio hemos de seguir, si es que queremos encontrarles; que allá se están, de seguro, todos

---

[83] "De Victoria Ocampo a José Bergamín", en "Cartas abiertas", *Sur*, Buenos Aires, 31 (mayo 1937), pp. 67-74.
[84] EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I...*, p. 364.
[85] *Hécuba triste...*, fol.100v; y en Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro...*, p. 81.
[86] *La hija de Dios*, p. 65.
[87] Alberto MEDINA GONZÁLEZ, y Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ, "Introducción" a EURÍPIDES, *Tragedias, I: El Cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba...*, p. 439.
[88] *ibidem.*

los que nos quedaron en esta tierra. ¡Maldición sobre los verdugos! ¡Que ésta fue la tierra que les dieron, cuando ellos se la demandaban para, con sus manos, labrarla![89].

Ellas también habían pedido "su tierra para trabajarla, sembrándola de nuestra sangre, floreciéndola con nuestros hijos", y han visto que sólo han conseguido enterrar a su sangre, poniendo flores marchitas encima. Contra esa situación se rebelará Teodora, queriendo sembrar la desolación por el pueblo donde ya habían pasado los enemigos y habían dejado todo menos lo más importante, los hombres que habitaban y trabajaban en él. De ahí que su ira sea mayor que la de Hécuba y no llegará solamente contra el asesino, por codicia, de su hijo, sino contra los muros que han visto, impasibles, cómo desaparecía la sangre humana que vivía dentro de ella. Su martirio no quedará, sin embargo, estéril, ya que este coro de mujeres, al principio amedrentadas y que sólo vivían para defender lo suyo, ha iniciado el camino de la lucha activa, aun sabiendo que es el camino de la muerte: "¡Vamos nosotras todas a seguirla en la santidad de su martirio! ¡Ved que entre la humareda y el polvo empieza a extenderse también de sangre el horizonte; y que nosotras no veremos ya la luz de este día! *Así acaba el Acto Tercero y la Tragedia"*[90].

Este final, diferente al de sus modelos, supone un gran acierto por parte de Bergamín, y constituye el broche adecuado para el tercer acto, el que más se separa, en concepción y resolución, a las dos versiones anteriores, tal y como se puede comprobar en el esquema argumental que adjuntamos al final de este capítulo. En él, podemos ver cómo *La hija de Dios* guarda muchas semejanzas con su modelo más próximo, *Hécuba triste* de Pérez de Oliva, del que toma, básicamente, seis de las ocho escenas en que nosotros, según las entradas y salidas que indica el maestro castellano, hemos dividido su obra. Pérez de Oliva decía haber escrito en castellano la obra de Eurípides, "mudando muchas cosas", que, en la práctica, han resultado las intervenciones líricas del coro, la del final o "éxodo" y las intermedias, que en las tragedias clásicas se conocen como "estásimo"[91] y que solían ser intervalos poéticos, escritos en dialecto dórico, que se cantaban sin añadir nada nuevo a la acción. También suprimió un "comos"[92] o diálogo de fuerte intensidad dramática entre Hécuba y Polixena. Bergamín, sin embargo, lo mantiene y dará a Teodosia la oportunidad de ver a Teodora, antes de que el Capitán se la arrebate.

Otra innovación importante que se debe a Pérez de Oliva es, como ya dijimos, el descubrimiento del cadáver de Polidoro por parte de Hécuba, y no su entrega y narración a cargo de un mensajero. Además, este episodio se colocará antes del relato de la muerte de Polixena, y no al revés como ocurría en Eurípides. Por esta razón, suprime también el autor castellano las quejas que Hécuba vierte sobre Agamenón por la muerte del último hijo varón que le quedaba[93], así como la concepción de un plan de venganza contra

---

[89] *La hija de Dios*, p. 76.
[90] *op. cit.*, p. 89.
[91] στασιμον, –ου. "Lo que el coro cantaba sin moverse del sitio" (*Diccionario Griego-Español, II*, Barcelona, Sopena, 1998, p. 1267).
[92] κομμοσ, –ου. "Golpe que uno se da en el pecho en señal de duelo. // Canto de dolor, en que alternaban un actor o varios y el coro" (*Diccionario Griego-Español, I...*, p. 792).
[93] EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I...*, pp. 388-389, v. 786 y ss.

Polimnéstor[94], pues pasa a ejecutarlo directamente; ni tampoco envía a una criada para que haga venir al asesino de Polidoro, prometiéndole un tesoro inexistente[95]. Bergamín, sin plantear esta emboscada para Leoncio, sí que hace a Teodora delatar al espectador sus intenciones, antes de ponerlas en práctica[96], de ahí que podamos afirmar que recupera, en cierta medida, ese "plan de venganza" que veíamos en el trágico griego.

Además, en *Hécuba triste* se incluye un sueño pasado que la leyenda relaciona con Hécuba y que Eurípides no incluye. De esta forma, la protagonista de dicha obra afirma que la visión onírica que ha tenido - "que en mis faldas tenía una cierva blanca, de donde le llevaba un lobo cruel a despedazarla con sus dientes agudos" - le recuerda el de un "hacha encendida", saliendo de su seno que había tenido antes de nacer Paris[97]. Los adivinos interpretaron "que el niño que iba a nacer sería la causa de la ruina de la ciudad. Pero Hécuba se negó a que se matara a su hijo cuando naciese, y se limitó a mandar exponerlo"[98], por lo que, no lo olvidemos, perdió en la guerra a todos sus hijos varones. La inclusión de este motivo en Pérez de Oliva demuestra el conocimiento que este autor poseía de los mitos clásicos, no en vano a él le debemos también la traducción de *Electra* de Sófocles y la comedia latina *Amphitrion* de Plauto[99].

Pero mucho más significativo resulta que, al final de la obra, el autor de *Hécuba triste* no incluya las profecías que lanza Polimnéstor contra Hécuba y Agamenón, al juzgar éste a favor de la primera. Pérez de Oliva omite intencionadamente el destino que el resentido asesino profiere contra la protagonista: "Llegarás a ser una perra de encendida mirada". Y para su hija Casandra, así como para el jefe griego que la tomó en el reparto, Agamenón: "la matará la esposa de éste, amarga defensora de su hogar. (...) Y también a este mismo"[100]. De esta forma, el autor castellano otorga el final más favorecedor para Hécuba de estas tres versiones, pues, por un lado, suprime las consecuencias negativas que tiene su acción según el juego de "falta- castigo consecuente" que existía para la mentalidad griega; por otro, alarga el veredicto que Agamenón pronuncia a favor de Hécuba, tras oír las acusaciones de uno y otra. Gracias a esta sentencia, escrita por el hermano de su editor, Jerónimo de Morales, Hécuba oye nuevas alabanzas a sus hijos y cómo le son restituidos todos sus tesoros.

A Bergamín no le interesaba este desenlace, nada trágico o angustioso y opuesto a sus consideraciones sobre la tragedia griega, donde no "hubiera podido representarse nunca Andrómaca, como en Homero, *sonriendo entre lágrimas*"[101]. En su opinión, el final propuesto en *Hécuba triste* responde al cambio propugnado por la religión

---

[94] *op cit.*, pp. 390-391, v. 884-890.
[95] *op cit.*,p. 391, vv. 891-894.
[96] *La hija de Dios*, p. 80.
[97] *Hécuba triste*... fol.105, y Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro...*, p. 84.
[98] Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología...*, p. 227.
[99] George C. PEALE, "Estudio crítico", a Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro...*, p. XVI.
[100] EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I...*, p. 401, v. 1265, y p. 402, v. 1277 y 1279, respectivamente.
[101] José BERGAMÍN, "La máscara de la sangre: Tiempo y drama", *Sur*, Buenos Aires, VII (28 enero 1937), p. 41.

católica, cuando "la persona trágica o cómica del hombre, la máscara griega, se hace, después del cristianismo (...) persona dramática"[102]. En *La hija de Dios*, Bergamín se olvida de esa dimensión cristiana que aparece en sus otras dos tragedias, aunque sea para ser negada y aumentar, así, la angustia existencial del conflicto. Quizá tiene todavía muy presentes las palabras que escribió en enero de 1937: "Hoy debo mi palabra, para cumplirla por la sangre, a mi pueblo, que es quien me la dio"[103]: Y, como demuestra en *La niña guerrillera*, aún se mantiene firme en la lucha con la esperanza en el triunfo final.

Sólo de esta forma se puede entender el acto tercero, lleno de dramatismo y de muerte, y donde la postura de Teodora resulta ejemplar para las mujeres. Puestas a morir a manos del enemigo, mejor hacerlo por un motivo real, que inocentemente, como Teodosia o el Niño, el hijo de Teodora a quien Bergamín no otorga nombre ni un espacio al inicio de la obra para presentarse ante el espectador - como tiene en los dos modelos previos[104] -. Se trata además del testimonio de tantas víctimas anónimas, que mueren durante las guerras sin saberse bien quiénes son.

El resto de elementos que incluye nuestro autor en los otros dos actos, el temor de Teodora durante su entrevista con Leoncio o su busca de ayuda para perpretar la venganza, contribuyen a dar realce a la escena final, explosiva y trágica, al gusto bergaminiano. No hay esperanza para una guerra en la que no sólo se sacrifica a un inocente, sino que ni siquiera se le dan los honores que en otras guerras sí tenían; en la que no se está del lado del más débil o vencido, sino que encima se le castiga y ultraja martirizándole hasta la muerte. Por eso, Bergamín no quiere un juicio, como el de Agamenón, casi divino, en el que se castiga al cruel poderoso, ni convertir la ira de Teodora en una venganza localizada contra Leoncio, por haberse dejado llevar por la avaricia o el temor de salvar a su familia. En la guerra que él vivió no se escuchó al que estaba en posición más débil, y Teodora tiene tantos motivos o más para arrasar cuanto han dejado los enemigos sobre la tierra como para matar a los hijos de Leoncio.

Por esta vez, ha vencido el "espíritu", más que el pie de la letra y, sin embargo, es curioso observar la deuda inmensa de Bergamín hacia la prosa sencilla y clara de Pérez de Oliva y de la que no queremos dejar de dar constancia[105].

---

[102] *ibidem*.

[103] *art. cit.*, p. 31.

[104] EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I...*, pp. 365-367, vv. 1-58 y *Hécuba triste...*, fol.102v-104r, así como en Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro...*, pp. 81-82.

[105] Para esta cuestión, pueden verse también las anotaciones a la obra, donde se señalan las diferencias y similitudes de aquellos fragmentos que Bergamín "copia" de Pérez de Oliva, como, por ejemplo, en las notas 10, 16-22, 27-28, 34-37, 43, 45-53 y 55-56.

2.3.3. Lenguaje y "plagio" de expresiones enteras: Bergamín junto a Pérez de Oliva.

Hasta ahora hemos podido constatar la labor creadora de nuestro dramaturgo sobre el texto ofrecido por Oliva. A pesar de esas innovaciones, es necesario constatar que existen muchas deudas, por parte del autor del siglo XX hacia el del siglo XVI. Como ya hemos indicado, estas confluencias se dan sólo en el primer y segundo acto, pues el tercero obedece plenamente a la creatividad de Bergamín. Al margen de las similitudes en cuanto a la distribución de casi todas las escenas o al orden de las mismas, lo que nos interesa ahora remarcar son aquellos ejemplos en los que se muestra cómo nuestro autor ha sido fiel a su intención de poner el texto del maestro castellano "al pie de la letra", pues se lo permitía, dentro de la verosimilitud, "la continuidad poética" de una lengua "que todavía se sigue hablando por aquellos pueblos españoles de la vieja Castilla"[106].

En numerosas páginas de esta tragedia hemos constatado la incorporación de pasajes y frases enteras, o con una mínima variación, en la obra de Bergamín, que proceden del texto de Oliva. Por no citar aquí todos, pues casi precisarían un estudio aparte, nos ha parecido útil incluir, a modo de ejemplo, un fragmento de *La hija de Dios*, y añadir, como notas a pie de página o variantes textuales, lo que se puede leer en *Hécuba triste* que no se ajusta al texto bergaminiano. Esperamos, con ello, dejar constancia de que Bergamín supo tomar "al pie de la letra" muchos aspectos del texto castellano del XVI, sin forzar mucho las cosas ni prescindir de "actualizar" el mito, aunque sea con palabras escritas hace casi cuatro siglos.

El texto que transcribimos corresponde a las páginas 70-71 de nuestra edición - , así como las variantes en nota son transcritas de los folios 109v-110v en el caso de la de Pérez de Oliva – y las páginas 88-89 de la Escena Segunda, en la edición de Peale -. Es el momento del primer acto en que los soldados, dirigidos por el Capitán/Ulises, se llevan a Teodosia/Polixena, ante el desconsuelo e impotencia de Teodora/Hécuba y el Coro. Se observa en él el afán de Bergamín por simplificar el texto, eliminando claúsulas sintácticas largas -como las oraciones de relativo-, o alusiones a aspectos de la acción que él no ha incluido – al estilo de la caracterización de Polixena como de sangre real o noble -. Y poco más, como se puede comprobar en la página siguiente.

[106] *La hija de Dios*, p. 64.

"TEODOSIA. ¡Oh madre, madre desventurada! ¿Esto te quedaba por ver todavía?[1] De ti triste me duelo, por ti vierto estas lágrimas, que yo, cuando me acuerdo de mí[2], por bienaventurada tengo la muerte que me ha de quitar de esta cruel vida[3] que ahora pasamos[4]. ¡Oh madre, madre, no llores tanto, deja ir a tu hija, que[5] va contenta por su hermano[6]!...
CORO. ¡No hay quien sufra a los ojos tanta crueldad! ¡Quiero poner la cara contra la tierra; taparme la cabeza; darme, si pudiera, al olvido[7]!.
TEODOSIA. Queda en paz, madre mía, si paz puede haber para ti; y vosotros, ¡no me toquéis[8]! que yo sé andar sola[9] este camino.
TEODORA. ¡ Oh hija mía! ¡Oh luz de mis ojos! ¿A dónde te llevan, dónde vas, triste, rodeada[10] de armas? ¿No miras tu madre desventurada cómo la dejas? ¿Cómo no miras a la que[11] te parió? ¡Mira[12] estas canas que arranco por ti! ¡Vuelve los ojos a mis gemidos! ¡Moriremos juntas[13] de dolor! ¡No quedaré yo penando en vida! ¡Y tú no serás herida de muerte[14]! ¿Por qué huyes de quien con tanto dolor te deja de sí? ¡Dejadme seguirla, iré a defenderla, moriré yo cubriendo su cuerpo, y poniendo mis carnes a las primeras heridas! ¡Dejadme, mujeres, no me detengáis! No queráis apartarme la muerte, que con más voluntad yo nunca la podré[15] recibir.
CORO. No pongas tanta fuerza en soltarte, que no te dejaremos ir de aquí. Vamos algunas de nosotras con ella[16].
TEODORA. ¡Oh fuerza cruel que a mi vida hacéis en querer ampararla! Tenedme muy firme en estos tormentos, que bien sé que la crueldad que me persigue[17] os mueve a hacerlo, aunque pensáis que es piedad: ¡mas no me dejéis aquí sola[18]!"

---

[1] **todavía *B:* al fin de tus días *P***
[2] **de mí *B:* de mí, que era hija de Reyes, deseada para casamientos de hombres de altos estados, do hubiese de ser acatada y servida según el nacimiento de mi linaje *P***
[3] **vida *B:* fortuna *P***
[4] **pasamos *B:* pasamos, do yo triste temía que mi cuerpo no fuese ensuciado, como no debía por alguno de nuestros enemigos. O si esto no fuera, ¿qué podía yo esperar sino el casamiento de algún siervo como yo, había de ser? *P***
[5] **que *B:* do *P***
[6] **por su hermano *B:* a hallar una sola libertad que le dejó la fortuna *P***
[7] **a los ojos tanta crueldad! ¡Quiero poner la cara contra la tierra; taparme la cabeza; darme, si pudiera, al olvido! *B:* en la vista cosa tan cruda. La cara quiero en tierra poner y, mi cabeza cubierta, si se pudiere, darme al olvido *P***

Sigue, además, una intervención de Ulises y otras dos de Policena y Hécuba en *Hécuba triste* que no aparece en boca del Capitán en *La hija de Dios.*

[8] **me toquéis *B:* toquéis a mi cuerpo *P***
[9] **sé andar sola *B:* de mi gana andaré *P* . Omite Bergamín una entrada del Coro, que dice: "Vamos algunas de nosotras con ella."**
[10] **triste, rodeada *B:* miserable, cercada *P***
[11] **la que *B:* quien *P***
[12] **Mira *B:* Mira, hija *P***
[13] **juntas *B:* ambas aquí *P***
[14] **de muerte *B:* a cuchillo. ¡Oh hija mía, qué prisa te das a irte de mí! *P***
[15] **nunca la podré *B:* no puedo jamás *P***
[16] **Vamos algunas de nosotras con ella *B: om. P***
[17] **crueldad que me persigue *B:* fortuna, mi perseguidora *P***
[18] **¡mas no me dejéis aquí sola! *B:* Mas no me habléys: dexadme aquí sola. *P***

2.4. Conclusión.

A modo de breve conclusión, podemos afirmar, con todo lo visto, que Bergamín escribe *La hija de Dios* en un momento, años 1940-1941, en que se mantiene en él muy fresco el recuerdo de la contienda civil, por lo que tanto ésta como su obra posterior, *La niña guerrillera*, elogiarán la labor de las mujeres españolas que apoyaron al frente popular durante la guerra. De ahí también que rasgos formales que tendrán mucha importancia en obras teatrales posteriores, tales como el gusto por la paradoja, las frases con mil sentidos o la huída de las expresiones o frases fosilizadas, no tengan cabida en esta tragedia[107], casi, casi de circunstancias.

La ambientación de la obra en el verano de 1936 y el final apocalíptico, arrasador y que incita a la lucha, nos ayudan a considerarla tragedia de circunstancias o de guerra. Sin embargo, la obra fue escrita durante el exilio y, a veces, incluso utiliza literalmente palabras empleadas en un texto del siglo XVI. He aquí la paradoja de este autor que, sin embargo, nos ha alertado previamente con las palabras que coloca antes de la obra: la dedicatoria a los "mártires de mi Patria", y la intención manifiesta por seguir "con fidelidad, paso a paso" la antigua versión castellana. No seremos nosotros, tras el estudio de la obra, quienes le quitemos la razón que posee tal intento por parte de su autor. Sólo nos queda estar de acuerdo con otras palabras suyas: "Es naturalmente peligroso pensar en paradojas, como es peligroso arrojarse al vacío en paracaídas; pero es mucho más peligroso lo contrario: pensar sin ellas; arrojarse al aire sin paracaídas como el apasionado pensar sin paradojas"[108].

2.5. Textos de Bergamín sobre *Hécuba*.

La hija de Dios se aparta un poco de esas grandes líneas que conformaron sus ideas y filosofía durante tantos años. Por esta razón, pocos son los ejemplos escritos que vamos a comentar a continuación sobre los diferentes temas que se encuentran en su *Hécuba* y en sus ensayos o artículos. Curiosamente, tampoco son cuestiones a las que haga referencia masiva en su poesía, lo que avala el carácter excepcional, junto con *La Niña guerrillera*, de esta obra. Tragedia de circunstancias escrita años más tarde, así podríamos calificarla, como las que pretendía publicar para "Nueva Escena", la sección de la Alianza, "que controla los espectáculos teatrales durante la guerra; pero, además, los componentes de la organización se preocupan de escribir textos originales. La contribución de Bergamín a lo que podríamos llamar *teatro de guerra* la constituye *La estrella de Valencia* o *El triunfo de las germanías*, escrita en colaboración con Manuel Altolaguirre y representada en 1937, aunque hoy resulta inencontrable. Se trata de la recopilación de varios fragmentos de autores clásicos con la finalidad de ensalzar el esfuerzo de quienes luchaban por la defensa de la patria. Además de esta obra, Bergamín anunció *El moscardón de Toledo*: aunque recogido el título por algún crítico, creemos que no llegó a ser escrita"[109].

---

[107] Recordemos que, en algún escrito, Bergamín había manifestado que "la retórica es inseparable de la teatralidad. Y, por consiguiente, de la tragedia", en José BERGAMÍN, *Aforismos de la cabeza parlante*, Madrid, Turner, 1983, p. 72.
[108] *op. cit*., p. 57.
[109] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín...*, p. 110.

Tanto el tema como la situación temporal de la obra, en Ávila, el verano de 1936, giran en torno a la guerra civil española. Pero además, la tragedia adquiere un tono propagandístico y supone una llamada a la resistencia popular, muy acorde con el teatro surgido por y durante la guerra. Otro argumento a favor de una consideración especial de esta obra, dentro de todo su teatro en el exilio, estribaría en la fecha temprana de su escritura, entre 1940 y 1941, cuando, con la segunda guerra mundial en pleno apogeo, aún podía el bando republicano aspirar a un nuevo rumbo en la situación de España.

Pero, además, esta tragedia, al igual que *La niña guerrillera*, con la que compartió primera edición en 1945, utiliza la temática clásica con la misma finalidad y procedimientos que la obra estrenada y perdida durante la contienda civil, *El triunfo de las germanías*. Por eso, afirma con rotundidad Penalva que "Bergamín no pretendía ser original en esta obra. Prefiere acudir a los clásicos, para que su labor personal pase desapercibida, recayendo toda la atención en el mensaje que quiere comunicar: la denuncia de las injusticias de quienes se habían proclamado vencedores de la guerra civil. Esta intención lleva a nuestro autor a no preocuparse por desarrollar dramáticamente a los personajes y sus procesos interiores, que aparecen manejados por la fuerza, de los acontecimientos. De no ser tan fuerte la carga emotiva que para Bergamín, sufriendo el exilio, suponía el tema, hubiese ganada la obra tanto dramáticamente como en cuanto a originalidad"[110].

Y lo mismo ocurre con *La niña guerrillera*, publicada juntamente con *La hija de Dios*, cuyo tema central también será el sufrimiento del pueblo español a causa del fascismo, por lo que no es extraño que Sergio Liberovici quisiera incluir a las dos en su *Antología del teatro de la guerra civil española*, sin tener en cuenta que fueron piezas redactadas con posterioridad al 1 de abril de 1939. Y en las dos obras Bergamín se olvida de sus dramas interiores para aludir a esa terrible guerra que le tocó vivir y prestarle toda su atención:

> Parfois, il faut tout de même rompre, mais en rompant avec l'extérieur on retrouve le déchirement intérieur. Au début de la guerre d'Espagne, il a fallu que je prenne position. Je n'étais ni pour les uns, ni pour les autres. J'ai cherché où étaient les vrais pauvres. Je suis allé avec eux, parce que j'ai pensé que le Christ était avec eux. J'ai choisi, mais j'ai conservé mon drame intérieur[111].

A nuestro dramaturgo no le quedó más remedio que dejar paso a la guerra en su obra. No estaba la situación para encerrarse en sí mismo, ajeno a los conflictos exteriores. Participó activamente junto a los republicanos durante la guerra y nos ha dejado una tragedia que, alejada del existencialismo que impregnará las dos tragedias posteriores, pone el dedo en la llaga sangrienta de la guerra a través de la mujer, quien ha sufrido más cruelmente sus consecuencias, y en ambas aludirá también extensamente a la capacidad amatoria y procreadora de la mujer, en contra de la sangre destructora del hombre. Aquí,

---

[110] *op. cit.*, pp. 167-169.

[111] Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 162.

en la Ávila de 1936, había ganado la partida esta última y Bergamín no podía ni quería estar al margen de los tambores de guerra:

> *No escuches el tambor lejano*, dice el poeta. Elude la tentación de la guerra. Y el que así nos habla, es este caso, es un egoísmo epicúreo. El egoísmo del que no quiere oír, ni quiere enterarse de lo que pasa. Si lo que pasa es duro, triste, amargo de saber. Es el miedo del que no quiere que turbe su paz el sonido guerrero del tambor distante. El miedo de aquel para quien la paz no es una lucha, sino una victoria. El epicureísmo verlainiano[112].

No podía encerrarse en su torre de marfil y negar la evidencia de lo que ocurría a su alrededor. Y, sin embargo, la fuerza de las circunstancias ha producido una tragedia de gran valor y fuerza, alejada del modelo euripideo en su final, para producir un grito mayor y más desgarrado. No en vano, Bergamín siempre se había mostrado como un gran detractor de las guerras.

2.5.1. La guerra.

Nuestro autor calificaba, en primer lugar, a la guerra como uno de esos terribles vacíos, que tanto respeto y miedo le imponían: "¿Qué hay dentro de la Guerra? Nada. Espantosa nada. ¿Qué hay dentro del espejo mortal que la refleja?. Todo el espantoso vacío que lo llena de su anonadamiento. ¿Qué hay dentro de la Música y la Pintura, un vacío de todo lo que llena la Guerra con su espanto, la muerte con su nada?. (...) La Música, la Pintura, la Guerra, ¿son espejos que están llenos de todo porque vacíos de nada, o, al contrario, vacíos de todo porque llenos de nada?"[113].

Pero, además, el azote de la guerra provoca la pérdida de la libertad personal y civil y, con ello, la destrucción de la propia identidad de un pueblo, su suicidio voluntariamente obligatorio. La paz es el único camino apto para la libertad del hombre o de un pueblo:

> Y por eso la paz del pueblo, como la paz del hombre, es la victoria violenta contra su destino: la conquista de su libertad. Cuando a un hombre o a un pueblo se le arranca su libertad, se le entrega al común destino histórico de la muerte; (...) se le sacrifica al destino nacional de morirse, a la fatalidad histórica de perecer. Se le hace verdugo y suicida[114].

Y sin embargo, una vez en la situación de tener que aceptar una guerra inevitable, nuestro autor tuvo que abdicar de sus principios y en esos días proclamar su propia lucha contra la llamada "cruzada" fascista, a la que calificó siempre, como creyente católico, de sacrilegio y como "*un crimen estúpidamente satánico*.(...) Bergamín encarnó

---

[112] "Paz con paz, guerra con guerra", en José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, p. 207.
[113] José BERGAMÍN, "La música, la pintura y la guerra", en *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 80-81.
[114] "Paz con paz, guerra con guerra", en José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*..., p. 209.

con más fuerza, mayor angustia y más profunda fe que nadie, la conciencia revolucionaria española, lo que después lo convierte, paradójicamente, en el primer exiliado que regresa, cuando el exilio ha dejado ya en claro que es, políticamente, una empresa perdida. Pero no sin proclamar, a los cuatro vientos, que volver no es volver atrás”[115].

También supo nuestro autor ver la guerra en todas sus dramáticas dimensiones, con una claridad de juicio que resalta con el subjetivismo y radicalismo que es propio de una situación bélica. Y, así, Bergamín sorprendía, según uno de los participantes en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, “por su combinación de paradoja, profunda honradez y comprensión concreta de cada problema. Bergamín sabía lo que eran la tragedia y el horror de la guerra: conocía también las mentiras que la guerra produce y más aún, su mente parecía penetrar a través de estas obstrucciones hacia una posición en la que se sentía absolutamente seguro y que le permitía aceptar la tragedia y el horror”[116].

De esta manera, en nuestro escritor se revelan dos posturas contradictorias. Por un lado, su defensa de la verdad, de la paz, la inocencia, la libertad y la vida, que una guerra destruye sin piedad y ciegamente:

> Y nunca olvidaré la paz de aquel anochecer en aquel pueblo de Trijueque, [Guadalajara],y las voces de los niños, a sólo unos kilómetros del frente. Las huellas de la guerra parecían sórdidas bajo la influencia poderosa de la quietud del campo, la luz del cielo sin nubes y las voces de la niñez reciente. Y el nombre del escritor español, [Manuel Azaña], parecía dominar el paisaje. La vida más poderosa que la muerte. La verdad, triunfante sobre la falsedad de la guerra, la máscara del crimen que borra al individuo y a la nación[117] .

Por otro, y con la perspectiva que ofrecen los años, su convencimiento, como católico, de que ningún fin puede justificar la muerte y el exterminio que implican las guerras:

> Bergamín parlait. Ce qu'il m'avait évoqué vingt fois à Paris, il le développait avec une force inégalée. Dans une image hallucinante, il revoyait les cadavres massacrés de ses compagnons. Exterminé ou asservi, le prolétariat de misère auquel il avait identifié sa cause! Il me criait que le plus pauvre avait été assassiné. Or nous le savons tous, pour un chrétien, il

---

[115] Opinión sobre el autor de Antonio Aparicio, en José BERGAMÍN, *Resultado de una convocatoria* [a los diez años del renacer de *Litoral* y en el centenario de la “generación del 27”], Torremolinos, Litoral, 1978, pp. 11-13.

[116] Recogen esas “Notas sobre el Congreso Internacional, verano 1937” de Stephen Spender, L.M. Schneider, y Manuel Aznar, en su *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, 3 vol., Barcelona, Laia, 1978; reproducido en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 146.

[117] José BERGAMÍN, “Discurso de Bergamín durante la sesión en París del Congreso Internacional, 16 de julio de 1937”; recogido por Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 148.

n'y a jamais qu'un seul Pauvre à travers les siècles. Celui qu'au Dernier Jour nos découvrirons assis sur son Trône de Gloire.

Mais tout à coup Bergamín s'arrêta. D'avoir dans sa foi identifié à la Sainte Face tant de visages souillés et défigurés ne le rassurait point. D'une voix essoufflée, il reprit sa vision. *Le sang de Jésus a lavé le sang d'Abel.* Un signe a été mis par Dieu sur le front de Caïn pour qu'on ne le tuât point. L'ère des vengances est pour tous abolie[118].

Parece hacer patente ese conflicto de las dos Españas en su deseo por no mantenerse imparcial en la guerra ni inclinarse a la fácil venganza. No obstante, Bergamín vuelve a acudir a la tradición literaria anterior para consolarse por lo ineludible que era la guerra que le tocó luchar, ya que "se ha solido decir que hay dos Españas, que España es una dualidad; que España, partida, son dos: una mentirosa, otra verdadera (...) Por eso nos recordaba siempre Unamuno aquel verso latino del español, andaluz, Lucano, en su *Farsalia*, en el que hace alusión a una constante *guerra civil* entre españoles, que es más -dice el poeta- mucho más que guerra civil: porque es como un trágico destino común, una fatalidad que respondiese a una entrañable, ineludible, paradójica, afirmación mortal de la vida. (...) Pero ni hay dos Españas ni hay dos Andalucías. Lo que hay, (...) es una máscara y un rostro"[119].

Y en la obra que ahora nos ocupa, esa tendencia a la destrucción aniquiladora queda reflejada en esas dos imágenes a las que es tan aficionado Bergamín, para plasmar, a la vez, una misma realidad consumidora y purificadora: la sangre y el fuego. Y así afirma, sin temor a equivocarse, que "casi nunca en España huele - como en una hamlética Europa- a podrido, a sangre podrida; sino a sangre quemada, chamuscada; huele a chamusquina. Esto de quemarse la sangre, propia y ajena, es muy español. Como el dicho que tan expresa como expresivamente lo denuncia. *Un poco de luz y no de sangre*, decía Cervantes. De luz y no sólo de fuego"[120].

Y de esta manera el motivo de la sangre cobra una especial relevancia en esta obra, pero planteada como una cuestión religiosa: si es lícito derramarla por un fin determinado.

2.5.2. La sangre.

La primera justificación que da Bergamín para devolver la sangre derramada con más sangre es que es imposible ocultar el testimonio y el crimen de esa primera vida perdida. Se trata del castigo de Caín, que tendría que vagar por todas partes, con la conciencia culpable por sus hechos. Así, ningún acto sangriento deja de tener sus consecuencias:

Nadie podrá ocultarla, esa sangre de Abel que se enciende como un grito estelar en nuestro cielo. Como estrella del alba. Estrella nunca vista.

---

[118] Daniel PEZERIL, "Bergamín ou la folie d'exister", en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur..., pp. 121-122.
[119] "Musaraña y duende de Andalucía", en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 159-177.
[120] José BERGAMÍN, "Prólogo" a, *De una España peregrina*..., p. 10.

> Lucero de verdades. Los que la han traicionado doblemente, huirán como las sombras, cuando, al alborear sangriento, después de haber cantado el gallo muchas veces, el llanto silencioso de Pedro vuelva a afirmar de nuevo a Cristo[121].

Y frente a los que predican la muerte, no hay más obligación que defender la vida, aunque sea con sus propias armas, las de su sangre destructora. Por eso, en medio ya de la guerra civil, dice Bergamín en el número inicial de la revista *El Mono Azul*:

> Pronto la esperamos [la victoria]; precisamente por la sangre; porque esta sangre viva de nuestro pueblo, que manos fratricidas están vertiendo ante nuestros ojos, se está empapando calladamente en nuestros vivos monos azules para traer a nuestros ojos, humedecidos por la pena tanto como por la rabia de la venganza o por la alegría de vencer, el olor, el sabor, de la sangre misma que pone en nuestros labios el acento maravilloso y revelador de la verdad del pueblo que guerrea: la más pura verdad de nuestra España. Nuestra, sólo nuestra: porque popular, porque humana; porque libertadora, verdadera,justiciera. Nuestro pueblo, nuestra España, está ahora escribiendo con sangre, como quisieron siempre sus poetas, su verdadera vida, independiente, vencedora del destino mortal que la acechaban, oculto y taimado, en emboscada criminal por traidoramente certera. Pero no pudo ser. No se puede vencer al pueblo sin matar a España[122].

En esa situación sin salida en la que involuntariamente se ha colocado a nuestro autor, su postura, lógicamente, se radicaliza, tal como manifiestan algunas de sus conferencias radiadas en calidad de Presidente de la Alianza. Por ejemplo la emitida en noviembre de 1936, bajo el título de "Los que practicamos la palabra":

> Cuando digo ahora que ellos no tienen hombres, que ellos no son hombres, no los insulto, los defino. Ellos son una maquinaria de muerte. Detrás de ellos hay sólo cadáveres putrefactos. Y no pueden vencer porque no tienen, tras su fuerza aparente, ni una sola voluntad humana. La fuerza de las armas en ellos es una fuerza muerta.
> Ellos sólo quieren la muerte. Nosotros, la vida.
> Por eso ellos son la guerra, y sólo eso, mientras que nosotros somos la paz y solamente eso, aunque por serlo y para serlo tengamos que ganarles la guerra. Y se la ganaremos.

---

[121] José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, pp. 56-57.

[122] José BERGAMÍN, "Presencia del mono azul", *El Mono Azul*, Madrid, 1 (27 agosto 1936), p. 3; recogido en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín...*, p. 104.

> Nosotros tenemos voluntad. Ellos no tienen más que armas (...) Contra sus máquinas tenemos máquinas. Pero contra su vacío y su muerte tenemos sangre y vida. Contra su desesperación, esperanza[123].

De esta manera, justificará el derramamiento de sangre como un acto de sacrificio o martirio, silenciando, así, su conciencia cristiana, porque "la única sangre que puede derramar un creyente en cuanto lo es, es la suya propia por el martirio: dándose en testimonio vivo de su fe. El único deber que tiene que cumplir, religiosamente, en tal caso, es el del sacrificio"[124]. Sólo considerándolos como mártires podía entender Bergamín la actuación bélica por parte del bando popular en el que él se integraba.

2.5.3. Los mártires de la guerra.

Ya hemos podido comprobar como para nuestro autor "no son mártires de la fe de Cristo porque mueran *en medio de la calle* por cualquier tropezón de su bicicleta: ni aunque se tropiecen con la puñalada o con el tiro. La acción cristiana, católica, no existe, no puede existir, por definición, fuera del exiguo, y enorme, recinto de la caridad. (...) La acción verdadera del creyente, vienen a decirnos, al cabo, es la de rezar y pedir a Dios que su Providencia le salve:salvando lo que tiene que salvar"[125].

Defiende este tipo de muerte reivindicativa, dándole el valor de un martirio, no de una heroicidad:

> Pues es precisamente el martirio, el testimonio popular de la sangre vertida, la siembra constantemente renovada de paz espiritual para el creyente.
>
> La paz se diferencia de la guerra, para el cristiano, en que el luchar por ella no da héroes, sino mártires; en que sus víctimas, la sangre inocente de sus víctimas, no es un testimonio mentiroso de vanagloria, sino verdadero de justicia[126].

Se justifica, así, el matar en el contexto de una contienda bélica, porque existe un porqué, una causa que conduce a ello. Parece defender nuestro autor que, puestos a morir, mejor exponer nuestras vidas por un ideal que merezca la pena y que sirva, de esta manera, la muerte como testimonio y ejemplo para otros. La culpa la tienen los caines que, sin causa justa, empezaron a matar:

> Morir sin porqué es un daño personal o privado. Matar sin porqué es un daño público. Y la imbecilidad que mata sin porqué es lo peor de todo; el crimen peor, por irresponsable, no siéndolo.

---

[123] José BERGAMÍN, "Los que practicamos la palabra (conferencia radiada)", *Milicia Popular*, Madrid, 87 (2 noviembre 1936), p. 2; recogido en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 112.
[124] "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste", en José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz...*, pp. 56-57.
[125] "Si o no, como Cristo nos enseña", en José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz...*, p. 178.
[126] "Paz con paz, guerra con guerra", en José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz...*, p. 211.

¿Y no es el mismo crimen, el peor, el de la revolución y el del Estado, si matan sin *porqué*, estúpidamente, con una ceguera doblemente culpable por la irresponsabilidad que la motiva?[127].

Y Bergamín actuó con perfecta coherencia, antes, durante y después de la guerra civil española. En los momentos previos y coétaneos a la contienda, por pedir hasta el último momento la paz y el testimonio del martirio, con un espíritu acorde con su pensamiento de creyente cristiano, que no puede ser considerado "como utópico; más bien se trata de una creencia llevada a sus últimas consecuencias: a dar la vida, no a matar; a hacer mártires, no activistas políticos. No encuentro nada en 1936 que me lleve a pensar en un cambio bergaminiano: en los años anteriores grita hasta enroquecer pidiendo la paz y denunciando la injusticia o la mixtificación; éste era su papel. Cuando llega la terrible guerra, no tiene necesidad de definirse, estaba muy clara su actitud en los escritos anteriores"[128].

Pero también tras la guerra, continúa nuestro autor su lucha contra la falsedad y el poder establecido, primero en el exilio y luego con su vuelta a España, vuelta que no era volver atrás, sino que "algún día tendrá que ser estudiado este largo periodo de la vida de José Bergamín, cuando por el espacio de cerca de veinte años es el escritor aislado, amenazado y perseguido que no cede nunca en su actitud desafiante. En medio del ruedo español, la figura del Bergamín de esa época es de una altivez admirable. (...) Lo mejor del pensamiento de Bergamín, tiene, como toda su obra, un fuerte y conmovedor arrastre autobiográfico. Quien en esos años terribles ponía la mano en el fuego, para demostrar, desde Madrid, la verdad acusadora y horrible de cómo quemaba el fuego de la inquisición rediviva, no era otro que José Bergamín"[129].

Y es que le parecía que como escritor debía dar testimonio mediante su obra, como parte de ese ministerio literario que él otorgaba a Unamuno. Ciertamente, él no podía quedarse en meras palabras de aliento, condena o halago, sino mostrar, con su trabajo y sus obras, que se mantenía fiel al espíritu de la letra.

2.5.4. Al pie de la letra.

Contra la aparente pedantería libresca con que podríamos juzgar esta abundancia de lo literario en su obra, debemos colocar aquí algunas palabras de nuestro autor que nos ayudarán a entender mejor cómo y porqué cobra tanta importancia la literatura en toda su vida y escritos. En primer lugar, debemos destacar que Bergamín siempre defendió una cultura ligada a lo popular y donde la letra impresa no fuese considerada como un privilegio elitista, sólo accesible a unos pocos. Queda como muestra de ello su oposición tajante al tipo de arte defendido por Ortega y Gasset o a la poesía para minorías de Juan Ramón Jiménez. Por otro lado, lo que le interesa de los clásicos es seguirlos literariamente, no literalmente, es decir, seguirlos por su espíritu, no al pie de la

---

[127] "El estado fantasma y ¿en qué país vivimos?", *Cruz y Raya*, Madrid, 20 (noviembre 1934), pp. 127-133; recogido en *Cruz y Raya. Antología*, prólogo y selección de José Bergamín, Madrid, Turner, 1974, p. 289.
[128] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 98.
[129] Opinión de Antonio Aparicio, recogida en José BERGAMÍN, *Resultado de una convocatoria...*, pp. 11-13.

letra. Sólo bajo estas premisas se puede entender su defensa del analfabetismo, o en qué consistiría para él la posibilidad de pensar:

> La decadencia del analfabetismo es la decadencia de la cultura espiritual cuando la cultura literal la persigue y destruye (...) Perseguir el analfabetismo es perseguir rastreramente el pensamiento: perseguirlo por su rastro, luminosamente poético, en la palabra. Las consecuencias literales de esta persecución son la muerte del pensamiento: y un pueblo, como un hombre, no existe más que cuando piensa, que es cuando cree, lo mismo que el niño: cuando cree que juega". "Todo el que sale del juego poético está perdido (...) porque deja la verdad de la vida, que es la única vida de verdad: la de la fe, la de la poesía, por la mentira de la muerte. Quiere tomarlo todo sin fe, *al pie de la letra*[130].

De esta forma, Bergamín huirá de la palabra consagrada, prefijada, y de las frases constreñidas a un único matiz o significado. Buscará, por el contrario, dar nuevos sentidos a cada vocablo que utiliza, a cada expresión del lenguaje popular y, también a las citas, títulos, versos o diálogos de obras clásicas. Le da igual de dónde proceda la frase o expresión que está retorciendo, pues, para él, igual se puede jugar con las palabras de Lope que con las del Refranero.

En algunas ocasiones la osadía de este dramaturgo llega aún más lejos. Ya hemos aludido a cómo en *La muerte burlada* repite literalmente las palabras que Santa Catalina nos ha dejado en sus escritos. Tampoco nos ha de extrañar que en *Los tejados de Madrid* se sucedan, unas tras otras, tiradas de versos tomados tal cual de *La gatomaquia* lopesca, ya que se trata de una "teatralización" de la misma y, en este caso, el mérito de Bergamín estriba en que no nos suenen extraños sus versos en medio de los de Lope: "*¿En qué mujer habrá firmeza alguna? / ¿Quién tendrá confianza / si quien dijo mujer dijo mudanza?* / ¡Oh gatas relamidas/ que tenéis en las uñas nuestras vidas! / ¡Que no hay mujer, ni hay gata, / que no rime su nombre con ingrata!"[131].

Sin embargo, en la obra donde más acertadamente recurre a este juego de contextualizaciones es en *La hija de Dios*. Ya en la introducción a la obra advierte que ha tomado "al pie de la letra" la versión de *Hécuba triste* que realizó Pérez de Oliva, dentro de la verosimilitud que para él tenía reproducir esa lengua poética "que todavía se sigue hablando por aquellos pueblos españoles de la vieja Castilla"[132]. En efecto, en varios pasajes Bergamín transcribe casi literalmente diálogos que aparecen en la obra del siglo XVI.

No deja de llamarnos la atención que en uno de sus artículos Bergamín defendiera que "es el pueblo el que crea, de él se aprende" y que "Azorín llamó hacer *una*

---

[130] José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo*, en *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, Santiago de Chile/ Madrid, Cruz del Sur [Barcelona, Ariel], (Renuevos de *Cruz y Raya*, 2), 1961, pp. 37-38.
[131] José BERGAMÍN, *Los tejados de Madrid*, *Primer Acto*, Madrid, 21 (marzo 1961), p. 26. El texto en cursiva coincide con los versos 300-302 de la Silva I de *La gatomaquia* de Lope de Vega, (Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 131), 1982, p. 93).
[132] *La hija de Dios*, p. 64.

cura de lenguaje irse a las vecindades de Ávila para escuchar el habla de los pastores. Luego, el poeta, el escritor, aprende y nos enseña su lenguaje del pueblo que tradicionalmente se le ofrece vivo"[133]. O bien que "en el campo, en España, todavía se escucha hablar por gusto y con gusto al que nos habla. (...) Y es un lenguaje que debiera ser imitado por el escritor dramático..., y en su creación fabulosa para recrearlo mejor. Parecería que el escritor actual (...) no habla ya con Dios, sino solamente con los muertos: y sólo se confabula infernalmente con ellos. ¡Dios nos dé habla, que es vida!"[134]. Situando la acción de la obra en Ávila durante la guerra civil y tomando el lenguaje poético de un autor del siglo XVI logra, una vez más, aunar lo popular y lo literario, así como realizar una de sus paradojas preferidas: presentar a modo de lengua viva y corriente, frases que han quedado detenidas en el tiempo y por la escritura.

Y en ese sentido, defenderá un espíritu de la letra analfabeto, como el de Cristo: "Debajo de este INRI literal, Cristo entregó el espíritu; *dando una gran* voz, dice el apóstol, *en un* grito, divinamente y humanamente analfabeto. Al pie de la letra muere siempre el espíritu crucificado. Pero muere para resucitar"[135]. La coherencia con esta idea a lo largo de su vida, se nos refrenda con el título de su ensayo, más tarde publicado como libro, *La decadencia del analfabetismo*, pero también - tal y como señala Nigel Dennis -, en los diversos aforismos que Bergamín escribió durante esos años sobre la cuestión en *La cabeza a pájaros* (1924): "this constant questioning of the usefuless of reason in matters of faith leads Bergamín, as it did Pascal, to appreciate the *purity of ignorance*: the sanctity of childlike innocence, uncorrupted by learning. The idea is, of course, present in the teachings of Christ but both Pascal and Bergamín seem especially responsive to it. Where Pascal stated simply, as a corollary to the disavowal of reason, *la sagesse nous envoie à l'enfance* (146), Bergamín made of the notion one of the most fundamental and engaging (though easily misunderstood) tenets of his religion. For him it was an idea that lent itself ideally to the kind of provocative, paradoxical formulae that he cultivated"[136].

Pues Bergamín, como Jesucristo, está convencido que en la inocencia y en el analfabetismo están las claves de cualquier conocimiento o sabiduría. Ellos no se toman las cosas y las palabras, al pie de la letra.

---

[133] José BERGAMÍN, "Pueblo, poesía y romanticismo", en *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 116.

[134] José BERGAMÍN, "Hablar por no hablar", en *Al fin y al cabo (prosas)...*, pp. 156-157.

[135] José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio...*, p. 19.

[136] Nigel DENNIS, *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, pp. 31-32. Este estudioso bergaminiano cita sobre esta cuestión aforismos como: "La ignorancia lo ignora todo porque lo sabe todo. La ignorancia pura no existe. La ignorancia siempre es impura: saber a medias. Engaño diabólico", "Bienaventurados los que no saben leer ni escribir porque ellos serán llamados analfabetos" o "La letra entra con fe, con sangre. Y al pie de la letra está el Espíritu cruficicado" (*cf.* José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, pp. 102, 99 y 122, respectivamente).

3. Estudio introductorio a *La niña guerrillera.*

3.1. Fecha de creación y publicación de *La niña guerrillera.*

Aunque la obra aparece editada el año 1945, seguramente su génesis fue anterior. En la dedicatoria recuerda a su mujer, fallecida el 22 de febrero de 1943, y, también por esa fecha, alude a una "niña guerrillera" en las páginas del primer número la revista unipersonal de *El pasajero, peregrino español en América.* Se trata de la guerrillera retratada por Constantino Simonov en su drama *Los hombres rusos* y que guarda, como el propio Bergamín señala, varios puntos de confluencia con su "niña":

> Los remolinos de purísima nieve que fueron el sudario de su sueño mortal bajo la tierra, arroparon y abrigaron su cuerpo muerto, semilla de resurrección; como su alma, que nos dejó colgada del hilo de la historia. Bajo la nieve se prende suavemente, al abrigo de su blando hielo, la primaveral esperanza. Primavera bajo la nieve, Tania o Zoé, la heroica guerrillera rusa, como la que Simonov imagina en su Valia, nos sintetiza y representa, repitiéndonos simbólicamente, el mito clásico de la Primavera que vuelve del infierno; el mismo de la figuración popular con las que los pueblos cristianizados (...) se imaginaron el Purgatorio[1].

Más tarde retomaremos este texto de Bergamín para comentar las similitudes que guarda su propia obra con el drama del poeta ruso que menciona. Ahora sólo tratamos de mostrar cómo, en esa época de su exilio y con la derrota de los alemanes muy próxima, nuestro autor se deja alcanzar por la esperanza que siente al constatar dos hechos. En primer lugar, que la guerra española aún no ha terminado, sino que "no nos hemos dado por vencidos; que no hemos renunciado a vencer, porque no le hemos traicionado ni nos hemos traicionado a nosotros mismos"[2]. Y en segundo lugar, que tanto la guerra civil española como la confrontación mundial constituyen una única lucha o contienda contra el fascismo, pues "será un día de fiesta para todos los pueblos el día que el hitlerismo sea derrotado, acabado. Será día de fiesta para el país que no ha perdonado a Hitler la sangre de Almería. Nuestra victoria ayudará a España, esclavizada pero no conquistada por los invasores extranjeros, a encontrar su liberación"[3].

De esta forma, la esperanza – o la cuestión de la "muerte fecundante" - será un tema fundamental en esta pieza, una de las preferidas por Bergamín ya que, a pesar de la muerte de la protagonista, sus ideas y lucha continúan, como no se cansa de repetir nuestro autor a lo largo de toda la obra. Si la Niña suplantó a Martinico, otros tomarán el relevo dejado por la joven guerrillera. El tono, por tanto, de toda la pieza rezuma una cierta nota esperanzada que no guardaba *La hija de Dios*, donde la lucha y el martirio se

---

[1] José BERGAMÍN, "Cristal del tiempo: Añoranza y Esperanza. *El poeta ruso Simonov*", en *El pasajero, peregrino español en América, I*, México, Séneca (primavera 1943), pp. 86-87.

[2] José BERGAMÍN, "Estafeta transparente (Correo sin censura) Cartas vistas a los escritores soviéticos, junio 1941", en *El pasajero, peregrino español en América, I...*, pp. 91-92.

[3] José BERGAMÍN, "Estafeta transparente: De los escritores soviéticos, 13 de junio de 1942", *El pasajero, peregrino español en América, I...*, p. 97.

desarrollan en una tierra sin hombres que la pueblen y, por tanto, sin futuro. Sin embargo, ambas obras coinciden en su carácter combativo y de invitación a la lucha popular, de ahí que sea lógico que compartan primera edición[4] y que *La niña guerrillera*, al igual que la primera, pueda casi considerarse como "drama de contienda". No en vano, Hispamerca publica ambas obras en edición facsímil el año 1979 para la colección "Cuatro Vientos", en la que aparecieron otros títulos de la llamada "literatura de circunstancias": *Poetas en la España leal*, *Cancionero menor para los combatientes*, *Teatro para combatientes* y *Romancero de la guerra civil*. Y estudiosos, como Nigel Dennis, han destacado en esta pieza su "defensa, tan poética como militante, de la causa del pueblo" [5]; o bien, en el caso de Gonzalo Penalva, su "hondo contenido ideológico, (...) concretado en la lucha antifascista del pueblo español durante la guerra"[6]. También cabe recordar que, a pesar de su firme propósito de "escribir, cuando menos, un entremés por semana"[7], las variadas tareas que desempeñó Bergamín durante la guerra civil, sólo le permitieron estrenar una pieza teatral durante la misma, en colaboración con Manuel Altolaguirre, *La estrella de Valencia o El triunfo de las germanías*, y que hasta la fecha no ha podido ser encontrada. Pero, seguramente, de la búsqueda de temas para ese teatro pudieron surgir *La hija de Dios* y *La niña guerrillera*.

La última fecha que debemos tratar hace referencia a la "época actual" (p. 93) en que se sitúa la acción de esta obra. Los textos de *El pasajero* que hemos citado hasta ahora y que se relacionan claramente con esta pieza, nos sitúan en los años cuarenta y no durante la contienda civil, en la que sí transcurre la trama de *La hija de Dios*. También en la edición facsímil de Hispamerca se hace referencia a que la obra se escribió y publicó en México en 1944[8]. Además hay varios elementos dentro de *La niña guerrillera* que avalan su ubicación temporal dentro de los últimos años de la II Guerra Mundial, cuando prosperaron las incursiones de los guerrilleros en el Alto Aragón o en el Valle de Arán hacia 1944. En primer lugar, el mismo fenómeno del maquis español "puede enmarcarse históricamente dentro de la corriente de movimientos europeos de resistencia contra el nazismo y el fascismo; si bien el auge del maquis se producirá tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, este movimiento tiene numerosos rasgos en común con sus

---

[4] México, M.E.D.E.A, 1945. Se encargó de la impresión Manuel Altolaguirre y la edición iba ilustrada con dibujos de Picasso. Existe una edición facsímil, publicada en Madrid, Hispamerca, 1979.

[5] Nigel DENNIS, "*Teatro de agitación política:* el caso de José Bergamín (Creación y compromiso)", *Camp de l'Arpa*, 67-68 (septiembre-octubre 1979), p. 23.

[6] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*..., p. 169.

[7] *El Mono Azul*, Madrid, 7 (8 octubre 1937).

[8] "Nota liminar" a *La niña guerrillera*, en José BERGAMÍN, *La hija de Dios. La niña guerrillera*, Madrid, Hispamerca, 1979, p. 232. Aunque ya sabemos que la propia fecha de edición contiene un error que subsana la página siguiente, donde se nos informa que el libro "se terminó de imprimir en la séptima imprenta de Manuel Altolaguirre. Día 26 de febrero 1945. Ciudad de México". También de ese mismo año son los fragmentos que aparecieron en la revista *Aragón,"Gaceta mensual de los aragoneses en México"*, México D.F., 5 (marzo 1945), p. s/n [p. 11]. Sin embargo, en la presentación a dichos textos María D. Arana indica que se trata de una "obra inédita" en ese momento (*La niña guerrillera*, p. 167).

homólogos europeos”[9]. En otras zonas de España que pasaron a manos de los sublevados desde el inicio de la contienda, sí que surgió un grupo de guerrilleros en la retaguardia cuyo germen fueron los “huidos” por su significación política republicana, pero no es el caso del lugar donde se desarrolla la acción, pues precisamente la zona de Levante-Aragón se mantuvo “bajo control republicano hasta 1938, y el maquis surgirá más bien a raíz de las infiltraciones procedentes de Francia a partir, sobre todo, de la operación conocida como “Invasión del valle de Arán” en otoño de 1944”[10].

De esta forma, es indudable que “el fenómeno de la resistencia antifranquista conocido popularmente como “el maquis”, protagonizado por miles de excombatientes republicanos entre 1944 y 1950”[11], es al que se refiere Bergamín en *La niña guerrillera,* y no a un momento determinado de la guerra civil española. Además, corroboran esta hipótesis la presencia de alemanes huidos a los que se alude en la obra[12], lo que nos situaría también a finales de la II Guerra Mundial; o el diálogo entre el Desconocido y Rojilla en el Cuadro V de la Segunda Jornada[13], donde se alude a la situación de ambos personajes en Salamanca y seis años antes, es decir, en plena contienda civil. Idéntico número de años ha transcurrido desde el primer encuentro y el actual entre los dos sacerdotes, el Jesuita y el Cura[14], donde también se insinúan las dos posturas que mantuvieron los miembros del clero durante la guerra. Otros datos reveladores que nos sitúan en plena posguerra serían la presencia de un retrato de Franco presidiendo un tribunal militar en pleno pueblo del Pirineo aragonés, (Cuadro III de la Primera Jornada, p. 113), pues ya hemos comentado que esa zona no cayó en manos de los sublevados hasta el final de la contienda y, además, las delaciones, interrogatorios, juicios, torturas y represión en general ejercida por los vencedores, coinciden con las que se sucedieron en España al finalizar la guerra:

> A partir de abril de 1939, las investigaciones y detenciones fueron, mayoritariamente, responsabilidad de la Falange y de la Guardia Civil. La represión se ejercía sobre aquellos en los que recaía la denuncia de

---

[9] Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950,* Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” / Diputación de Zaragoza, 1999, p. 16. También habla de esa vinculación con los movimientos de la resistencia francesa en otras páginas (*op. cit.,* pp. 17-18, 30, 60-64). Ver notas 2-4 a *La niña guerrillera.*

[10] *op. cit.,* p. 30. También sabemos que “las infiltraciones comenzarán a ser abundantes a partir de agosto de 1944, momento en que se detectan algunos de estos grupos en el Alto Aragón y son enviados por parte del Gobierno franquista los primeros grupos de tropas y Policía Armada a la frontera pirenaica. A principios de octubre del 44 tenemos las primeras noticias de enfrentamientos entre guerrilleros y fuerzas de la Guardia Civil en Aísa, Echo y Benasque” (Mercedes YUSTA RODRIGO, “Introducción” a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés,* Jaca, Pirineum, 1999, pp. 21-22). Ver nota 3 a *La niña guerrillera.*

[11] “Prólogo” a *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...,* p. 7.

[12] Ver notas 24, 43 y 63 de *La niña guerrillera.*

[13] *cf. op. cit.,* nota 86.

[14] “JESUITA. Yo creo, sin embargo, que no me ha recordado bien. Tuvimos una discusión hace... hace... como cuatro o cinco o seis años... En Zaragoza. Usted siempre tan bueno, disculpaba...” (p. 116).

cualquier persona. El franquismo elevó la delación a la categoría de deber patriótico. Los inculpados sufrían brutales interrogatorios. A menudo, los malos tratos llegaban a causar la muerte de los detenidos. Los que sobrevivían iniciaban un camino que, generalmente, culminaba en un consejo de guerra sumarísimo, en el cual el defensor sólo podía apelar a la clemencia del Caudillo[15].

Por último, también en el cuadro IV de la Segunda Jornada, en la escena en la que los guerrilleros están jugando a las cartas, se hace referencia a Franco como generalísimo: "CARMONA. ¡La sota d' espá! Pues contra ese generalísimo tengo yo mi triunfo... mi caballito: ¡la niña guerrillera!..." (p. 119). El título de Generalísimo de los Ejércitos lo asumió el dictador, junto con el de supremo jefe del Gobierno y del Estado, "al término de la guerra civil"[16].

Y si la inserción de la obra dentro de los primeros años de la posguerra resulta indudable, más difícil nos resulta precisar el año exacto en que ocurrieron los hechos. Sabemos, por el artículo de *El pasajero* antes citado, que ya en 1943 podía nuestro autor tener la intención de recrear la figura de una guerrillera similar a la ideada por Simonov, y que no fue hasta el 16 de octubre de 1944 cuando se lleva a cabo la llamada invasión del valle de Arán por los guerrilleros, en su esfuerzo por seguir librando a Europa del fascismo[17]. Mayor precisión cronológica aportan las "Apostillas" que Bergamín escribió con motivo del estreno de la obra en Montevideo, pues en ellas nos indica que "en 1944 y 1945 – un invierno de grandes nieves – los españoles que habían peleado dentro y fuera de España por la paz del mundo, por aquella prometida victoria, seguían haciéndolo con la misma viva esperanza. Y fue entonces, con extraña simultaneidad con aquellos hechos, cuando escribí en México este episodio romanceado para su escenificación teatral, de *La niña guerrillera*"[18].

La publicación de la obra se hace en 1945, aunque poco antes habían aparecido en la revista *Aragón,* editada por los exiliados de dicha región en México, algunos fragmentos de los cuadros primero, segundo, sexto y octavo[19]. En la presentación

---

[15] Josep Maria SOLÉ I SABATÉ, "Las represiones", en AA.VV., *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España*, Madrid, Temas de hoy (Historia viva, 4), 1996. Dirigida por Stanley Payne y Javier Tusell, pp. 599-600. También se hace una alusión a la dictadura de Franco en el verso 20 de la obra, dentro de la siguiente estrofa que ahora reproducimos: "- No hay caudillo, no hay tirano / que tenga fuego ni hierro / para ponerles grilletes / de sangre a los pensamientos" (*La niña guerrillera*, vv. 20-23).

[16] *Enciclopedia Espasa*, tomo 10, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 5467.

[17] "Prólogo", en AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, pp. 8-9 y Mercedes YUSTA RODRIGO, "Introducción" a *op. cit.*, pp. 25-28.

[18] José BERGAMÍN, "Prólogo-Epílogo-Apostillas a *La niña guerrillera*" (*Boletín de Información del Retablillo Español*, Montevideo, I, 1 (enero 1954), p. s/n.); reproducidas en nuestra edición de *La niña guerrillera*, p. 156 y ss.

[19] Aunque al final de la edición de M.E.D.E.A se anuncia que "este libro se terminó de imprimir en la séptima imprenta de Manuel Altolaguirre. Día 26 de febrero 1945. Ciudad de México" (José BERGAMÍN, *La hija de Dios* y *La niña guerrillera...*, p. 233), todo lleva a suponer que se leerían antes los fragmentos publicados en marzo de ese mismo año en la revista *Aragón.*

que se hace en la revista, se vuelve a resaltar que esta pieza "muestra un girón de la España que aún se desangra en una lucha sorda y silenciosa, por la Libertad" y que refleja "algunos de los episodios vividos últimamente por los guerrilleros en aquellas regiones"[20]. Como hemos dicho antes, los guerrilleros españoles no planean una gran ofensiva en su país hasta 1944, aunque ya antes, desde 1940, se había organizado y empezado a luchar dentro de la resistencia francesa un núcleo de españoles que "procedían tanto del exilio de 1939 como de la emigración económica, sobre todo las mujeres que formaban parte de este grupo, y varios de ellos eran antiguos combatientes de la 43ª División y naturales de la zona de Canfranc"[21]. Su actividad va en aumento y, así, "en el verano de 1941, el PCE crea la organización denominada "Unión Nacional Española" (UNE), cuya pretensión era unificar a todas las fuerzas antifranquistas, pero que en la práctica sólo participarán fracciones minoritarias del resto de partidos que conformaron el Frente Popular y que estará controlada por el PCE. Ese mismo año comienza a funcionar la emisora clandestina "Radio España Independiente", conocida popularmente como *La Pirenaica* (...) En la primavera de 1942 se crea el "XIV Cuerpo del Ejército de Guerrilleros Españoles", que participará en la Resistencia en estrecha colaboración con los FTP (Franc-Tireurs et Partisans), el brazo armado del Partido Comunista Francés"[22].

Por tanto, no será hasta mayo de 1944 cuando el "XIV Ejército" se transforme en la AGE (Agrupación de Guerrilleros Españoles), pues será en ese momento cuando se vislumbre la posibilidad de proseguir la lucha en España lanzando un ataque sobre la frontera pirenaica: "así comienza a gestarse la entrada masiva de guerrilleros en territorio español a través de los Pirineos, operación que ha pasado a la historia como *las invasiones del Valle de Arán*"[23]. No sabemos si Bergamín trata en *La niña guerrillera* este suceso en concreto pues, aunque la operación fue reprimida con dureza por las tropas de Franco, en una de sus brigadas, concretamente la XXI, "se encontraba como comisario político Joaquín Arasanz, el "Comandante Villacampa", que posteriormente será el guerrillero más popular del Alto Aragón y jefe de la Agrupación guerrillera que se creará en esta zona. Esta brigada, considerada "de élite" por haber participado en importantes operaciones durante la Liberación de Francia, (...) será la única que no regresará a Francia hasta haber conseguido sus objetivos"[24]. Tal y como tendremos ocasión de comprobar más adelante, muchos de los episodios y personajes que en esa lucha – entendida por los guerrilleros y por el propio Bergamín como una continuación de la guerra civil – aparecen entremezclados con la poesía y la leyenda en *La niña guerrillera.* Leyenda e historia que también han tocado otros escritores del exilio, pues Max Aub y José Ricardo Morales – entre otros - han escrito dos obras teatrales sobre el movimiento guerrillero durante la

---

[20] *cf. Aragón,"Gaceta mensual de los aragoneses en México"*, México D.F., 5 (marzo 1945), p. s/n [p. 11]; o la reedición facsímil, de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1991, con introducción de Eloy Fernández Clemente y José Carlos Mainer. Reproducimos al final de nuestra edición, a manera de Apéndice", la "Presentación" que redactó María D. Arana para la citada revista (*cf. La niña guerrillera,* pp. 166)167.

[21] Mercedes YUSTA RODRIGO, "Introducción" a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, p. 17.

[22] *op. cit.,* p. 20. Entre sus objetivos estaba lograr que las tropas de Hitler no se internasen en España (ver nota 43 a *La niña*).

[23] Mercedes YUSTA RODRIGO, "Introducción" a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, p 21.

[24] *op. cit.,* p. 23.

España de Franco, mientras que Herrera Petere nos ha ofrecido una novela que describe la lucha de estos hombres durante la guerra civil[25]. Sin olvidar que el propio Bergamín escribió un cuento bajo el título *La noche buena del guerrillero*, y publicado cuatro años después del "romance" que nos ocupa[26].

3. 2. Estructura de *La niña guerrillera:* romance en tres jornadas y nueve cuadros.

Retoma esta obra una tradición del teatro del siglo de Oro español, merced a la cual la trama se articula a partir de una anécdota histórica convertida, a su vez, en leyenda y que ha pasado a constituir materia literaria para un romance y, en última instancia, para la pieza dramática que, de esta forma, incluye los otros tres estados en su acción. Un ejemplo claro lo tenemos en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, donde el protagonista oye el romance sobre su muerte antes de que se produzca su desenlace fatal[27]. De esta forma, los romances actúan como oráculos de lo que va a ocurrir, pero también como elementos que reflejan cuánto poseen el teatro y la historia de repetición, de hechos que vuelven a producirse – siempre igual y siempre distintos – una y otra vez hasta el infinito.

Esta idea que el propio Bergamín atribuye a Lope, a partir de la frase "la poesía y la historia, todo puede ser una"[28], está presente en esta pieza que, aunque beba en numerosas fuentes y recursos, mantiene la frescura y fuerza que nuestro autor supo con acierto darle. Seguramente, porque la figura inocente de una niña siempre fue para el director de *Cruz y Raya* uno de sus referentes vitales y literarios más importantes y, también, porque el tema y modo de tratarlo enlazaban plenamente con ese ideal de teatro – poético, religioso y popular – que José Bergamín defendía.

Será en las *Apostillas* que acompañan el final de *La niña guerrillera* donde Bergamín explique – como ya hizo al final del segundo epílogo de *Tanto tienes* – de qué manera ha concebido y trabajado en la obra que nos ocupa. En ella no sólo reconoce la fuente directa de su obra, el romance de "la doncella que fue a la guerra" (pp. 157-158), sino que también nos explica cómo ha organizado todo ese material literario y real que tenía entre las manos:

---

[25] Max AUB, *Los guerrilleros*, en *Breve escala para conocer mejor nuestro tiempo, I, Sala de Espera*, México, Imprentas Gráfico Guanajuato, I, 1-9 (junio 1948-marzo 1949); José Ricardo MORALES, *Los culpables "esbozo dramático en tres actos", Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, CXXII, 131 (julio-septiembre 1964), pp. 65-92; y José HERRERA PETERE, *Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros*, Barcelona, Anthropos, 1986.

[26] *Alfar*, Montevideo, 89 (1949), p. s/n.

[27] "*Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo /* ALONSO. ¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando? / Si en que avisos vuestros son, / ya que estoy en la ocasión, / ¿de qué me estáis informando?" (Lope de VEGA, *El caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 147), 1981, p. 195, vv. 2374-2381).

[28] "*Todo puede ser uno* - afirmó Lope -: *la Historia y la Poesía*. Todo puede ser uno, por la cruz: por la fe de Cristo" (José BERGAMÍN, *Mangas y capirotes*, Madrid, Plutarco, 1933, p. 23). Ver la nota 106 a *La niña guerrillera*.

> No podía nacer el drama de la copla, ni del romance - como en Lope y sus seguidores - sino éstos de aquél. ¿Qué hacer para lograrlo teatralmente? Pensé que lo más sencillo era seguir el ejemplo de lo que hacen, en todos los pueblos, sus intérpretes juglarescos más cercanos. Es el romance del ciego o el cartel de feria, en el que se pinta el crimen groseramente para evidenciarlo a todos los ojos, y se explica, con gesticulante charlatanería, para acercarlo a todos los oídos, por el evocador juglar. Yo traté de hacer esto mismo - que no es otra cosa que teatralizar, que puro teatro - convirtiendo, sustituyendo, diré mejor, la fantasiosa charlatanería juglaresca en lirismo expresivamente poético, exageradamente poético diría tal vez; y la pincelada grosera del cartel, su máscara expresiva, convertirla con rapidísima evocación relampagueante, con realismo costumbrista español de sainete, de melodrama - pura tradición de teatro - en forma poética. Y, acercando estos dos extremos, contrastados por su disonancia, señalar con ella el relieve teatral de sus propias luces y sombras (p. 161).

Hemos querido reproducir todo este fragmento porque en él se nos especifican con claridad los dos planos, el de imitación real y poética, que se entrelazan en la obra, así como la intención de contraste a que esa dualidad obedece. Sin olvidar que esos dos planos, a su vez, son puro teatro, "engaño a los ojos", como siempre insiste en proclamar nuestro dramaturgo. Además, establece Bergamín su vinculación con aquel teatro del Siglo de Oro y del Romanticismo en el que el episodio histórico se mezcla con la leyenda y el romance, tal y como veremos después. Ahora nos ceñiremos al armazón estructural de la obra que, sin duda, también viene marcado por la herencia del teatro clásico y por la necesidad de ir enlazando el plano de imitación poética con el de imitación real: la luz y la sombra.

Lo primero que puede llamarnos la atención es la catalogación particular que otorga Bergamín a esta obra y que aparece al principio de la misma, al referirse a las "PERSONAS DEL ROMANCE" (pp. 92-93)[29], distinguiéndola así de sus dos primeras obras en el exilio, un "misterio" y una "tragedia", respectivamente. Las razones que le llevan a elegir ese calificativo para esta pieza no son otras que la propia temática "guerrera" o de gesta de la obra, así como la predilección hacia la estrofa métrica conocida como "romance" en buena parte de las intervenciones en verso de la misma. Sin olvidar que habrá otros romances dentro de *La niña guerrillera:* el de la "Doncella que fue a la guerra" o el de "Don Martinos", recitado por la protagonista en la Primera Jornada[30]; así como el que surge o hace surgir la heroicidad de la Niña, puesto siempre en boca de Las Tres Muchachas y a lo largo de la Segunda y de la Tercera Jornada[31].

---

[29] Vuelve a darle ese nombre al acabar la obra: "FINAL DEL CUADRO IX DE LA TERCERA JORNADA Y DEL ROMANCE" (*La niña guerrillera*, p. 155), y en el título que acompaña a una pare de las "Apostillas": "Historia corta de un romance largo" (*op. cit.*, p. 157).

[30] *op. cit.*, versos 134-149, 152-159, 174-183, 186-191 y 194-203.

[31] Cuadro IV, versos 417-478 y Cuadro VI, versos 565-632; Cuadro VII, versos 633-770; Cuadro VIII, versos 771-818 y 829-851. Aunque ya se anuncia este romance al final del cuadro II de la primera Jornada (vv. 270-305).

De esta forma, incide el autor en la continuidad de los hechos realizados por la protagonista, que se irán perpetuando en la memoria popular a través de ese romance que se va transmitiendo sobre su figura. Y es que, como el propio Bergamín afirma en las *Apostillas,* era necesario crear el romance a partir del drama, para que la identidad entre ambas materias literarias resultara absolutamente vinculada al pueblo, aunque el cantar al que ha dado lugar no sea, en este caso, ni anónimo ni anterior a la propia obra teatral.

La intercalación de esos romances en medio de la trama principal obedece a dos finalidades distintas. Por un lado, la aparición de algunas estrofas del romance de "Don Martinos", en la primera jornada, responde a un interés por parte de Bergamín de ofrecernos explícitas las fuentes de su producción dramática, tal y como ya hizo en *Tanto tienes* o *La hija de Dios,* y tal como seguirá haciendo en *Melusina* o *Medea,* por citar algún ejemplo. En todas ellas, reproducirá literalmente, fragmentos o estrofas de las obras literarias que le han servido de modelo o de inspiración. Pero, por otro lado, también, en este caso concreto, la inclusión del romance tiene su propia función dramática, ya que le sirve a la Niña para distraer y dormir a sus hermanos ante la proximidad de las tropas que andan buscando a los guerrilleros. Sin olvidarnos de que ambas figuras, las del romance medieval y la de la protagonista de Bergamín, se fundirán en una sola, en ese afán por remarcar que la historia se repite y que constantemente se está renovando el compromiso de lucha en el pueblo español que ambas figuras representan.

Por su parte, el romance que se va creando a la vez o poco antes de la vida de la Niña y que recitan Las Tres Muchachas en las otras dos jornadas, se transforma– como también explica el propio Bergamín – "de fantasiosa charlatanería juglaresca en lirismo expresivamente poético", para iluminar la acción más realista que aparece en otros cuadros y como metáfora luminosa que encierra todo el sentido último del poema: el triunfo de la esperanza, la luz venciendo a la oscuridad. También en el uso de este romance se observa esa finalidad premonitoria que ya observamos en la utilización del romance tradicional.

Para terminar, y antes de pasar a un análisis más minucioso de cada uno de los cuadros y jornadas que componen la obra, vale la pena resaltar aquí la incorporación dentro de la misma de una serie de canciones que, en este caso y al contrario de lo que ocurría en *Tanto tienes,* no poseen autor conocido. Se trata de coplas populares, algunas de las cuales sí que han sido recogidas en antologías de este tipo de producción musical, y transmitidas – al igual que los romances – de forma oral[32] y, por tanto, en la línea de esa cultura paradójicamente analfabeta que tanto gustaba a Bergamín. No será ésta la única obra en que recurra a las coplas como un componente más dentro de la obra, pues también serán numerosas las que incluya en *Medea la encantadora.* En *La Niña* se escuchan en diversas ocasiones y cantadas por voces invisibles[33] o por distintos personajes, como el enterrador (versos 264-269), el cura (versos 306-309), los guerrilleros (versos 310-317), Maruja la Rojilla[34] o El Mico (versos 487-488). Ninguna de estas coplas es elegida por

[32] Para la predilección de Bergamín por las coplas populares, ver la nota 112 a *La niña guerrillera.*

[33] Voces lejanas o que surgen de "dentro" son las que cantan en la Primera Jornada, los versos 1-4, 28-31, y 58-61; en la Segunda Jornada, los versos 324-327 y 328-331 y en la Tercera Jornada, los versos 673-676, 695-698, 715-718 y 735-738.

[34] En los versos 479-486. La primera de las canciones se repite más tarde, vv. 489-492.

azar, sino que responde a esa imagen metafórica de la Niña como canción que debe ser constantemente repetida y transmitida de unos a otros, función sobre la que la misma protagonista se preguntará al principio de la obra:

LA VOZ. (*dentro, más cerca)*
"Eres hija del sueño,
paloma mía,
siempre que vengo a verte,
te hallo dormida"
NIÑA. *(se despierta y dice)*
La copla, ¿por qué me canta?
La copla, ¿por qué me llama?
LAS TRES VIEJAS.
- Te canta porque eres canto.
- Te llama porque eres llama (vv. 58-65);

y cuya relación con el romance, al que también da lugar la protagonista, comenta Bergamín en las *Apostillas:* "No podía nacer el drama de la copla, ni del romance - como en Lope y sus seguidores - sino éstos de aquél" (p. 161). De ahí que podamos afirmar que, prácticamente, todas las coplas, aunque tengan además otra función dramática específica, guardan una metáfora alusiva a la "niña", a la que podemos describir, a través de esa mismas canciones y siguiendo el orden que aparece en el texto, como "hija del sueño" (v. 1), "nieve" blanca y galana (vv. 29-30), por segunda ocasión "hija del sueño" (v. 58), "luz" (v. 265), "pueblo" (v. 306), "nieve" (v. 325), "vida" (v. 330), "rosa de Alejandría" (v. 480 y 490), "niña" (v. 484), por tercera vez "hija del sueño" (v. 673), y de nuevo "nieve" (v. 716 y 736). Destacan, además, dentro de ese cantar simbólico referido a la protagonista, dos elementos fundamentales que la caracterizan: el sueño y la nieve que, junto con la luz, constituyen, a su vez, parte de los títulos que acompañan a cada una de las tres jornadas: "España sin sueño", "La Estrella nunca vista" y "Primavera bajo la nieve". Los tres epígrafes también aluden a esa visión en blanco y negro, de "luces y sombras", que acompañaba a la intención dramática de esta pieza, según su explicación final. Pasamos, pues, a analizar cada una de esas jornadas donde concretaremos, en cada caso, la función dramática específica de cada una de las diferentes coplas que se intercalan en las mismas.

No puede asombrarnos que sean tres las jornadas en que divide Bergamín este romance, pues así lo mandaba la tradición del teatro clásico español al que él afirma obedecer (p. 161). Y si del teatro del Siglo de Oro toma la división en jornadas o actos, de la otra fuente de inspiración, el teatro romántico, elegirá las subdivisiones en cuadros o escenas, así como la mezcla de prosa y verso o el gusto por recrear ambientes y costumbres "realistas". De ambos regueros elegirá, como hemos visto antes, el tema histórico-épico. El planteamiento de las tres jornadas obedece, al igual que en los tres actos de *Tanto tienes* o de *La hija de Dios*, al esquema lógico de planteamiento-nudo-desenlace, aunque, en esta ocasión, los hechos no siguen un orden cronológico[35], sino que las diferentes mutaciones y diversos escenarios que aparecen van aportando los datos de ese romance, que se va

[35] Aunque ya en *La hija de Dios* aparecía una "vuelta atrás" en el tiempo, con el relato de la muerte de Teodosia, página 79.

creando a la vez que se representa y en el que se mezclan lo soñado y lo vivido en un intento por anticipar acciones o explicarlas después de que hayan sucedido.

La primera jornada, que recibe el título de "España sin sueño", nos presenta a la protagonista y las razones por las que se integra en la lucha activa de su pueblo. Está dividida, como las otras dos jornadas, en tres cuadros, de los cuales el primero está escrito íntegramente en verso, el segundo mezclando el verso y la prosa y en el último sólo utiliza Bergamín la prosa, si exceptuamos la canción con la que se cierra ese tercer cuadro y, por tanto, toda la primera jornada. Para Nigel Dennis, esas referencias al "sueño" que empiezan a aparecer en este acto y que serán frecuentes a lo largo de la obra, no obedecen a una mera intención lírica por parte del autor, sino que "el personaje central de la obra personifica el *sueño* del pueblo español oprimido. Es decir, que el sueño de tranquilidad y justicia futuras del pueblo español se asocia y se identifica con el sueño de venganza y retribución de la niña"[36]. Idéntico valor ideológico y político le otorga también Carlos Gurméndez, para quien "la niña guerrillera, aunque "hija del sueño", es una presencia real que está aquí, allí, allá, se mueve en la oscuridad de la noche, y amanece siempre en los labios del pueblo que la invoca. Por sí misma es una realidad, y también, "hija del sueño", porque en aquellos años trágicos de dura opresión *se hace sueño la esperanza, cuando ya nadie la canta, y se eleva a símbolo del destino de España*"[37].

Bergamín, por tanto, empieza mostrándonos una España desolada donde únicamente encontramos figuras enlutadas: los tres huérfanos y las tres viejas que aparecen en el primer cuadro sobre el escenario. Las Tres Viejas adquieren desde el principio el papel de Coro que, en cierta medida, nos dan a conocer los pensamientos más profundos de la protagonista, pero también ellas mismas simbolizan el poder sobre la vida y la muerte merced a su descripción como parcas o moiras que gobiernan el destino de las personas. Todo este primer cuadro se estructura, a su vez, en tres partes, el sueño de la Niña y su constatación de que sueña "sin sueño" y vive "sin vida" (versos 66 y 67), a la vez que se pregunta por el sentido de las tres coplas que se han escuchado (vv. 62-63); su despertar por la irrupción en su vida y en su sueño de los guerrilleros (p. 97 y ss.); y, por último, su identificación con la "doncella" del romance primero y del guerrillero muerto después (pp. 100-107). De esta forma, todo el cuadro empieza y acaba igual con la misma copla y recitación de las Tres Viejas, pero a lo largo de él se ha producido ya la metamorfosis de la Niña en guerrillera, de madre de sus hermanos en sustituta de Martinico en la lucha. Y si al principio aparecía meciendo amorosamente a sus dos hermanos, al final se nos mostrará acunando también al guerrillero muerto, para luchar, así, contra los "asesinos extranjeros" y "traidores de España" (versos 214 y 217) que, precisamente, son los culpables de que haya tenido que asumir prematuramente el papel materno.

Se integra muy bien el romance de la "Doncella que fue a la guerra" como nana que canta la propia protagonista a sus hermanitos para dormirlos – en una nueva imagen relacionada con el sueño - y para despistar después a los "asesinos extranjeros" y "traidores de España" que han interrumpido, una vez más, en la paz de su hogar. Además, nuestro dramaturgo prepara la entrada del romance poniendo ya en las dos intervenciones

---

[36] Nigel DENNIS, "*Teatro de agitación política:* el caso de José Bergamín (Creación y compromiso)"..., p. 25.

[37] Carlos GURMÉNDEZ, "Vida, poesía, drama", *Revista de Occidente*, Madrid, 166 (marzo 1995), p. 63.

previas – la del Niñito y la Niña – varias estrofas que enlazan métricamente romance y rima asonante en "o" con los versos del poema medieval. Lo mismo vuelve a suceder en la última participación de una de las Viejas antes de que la Niña retome el cantar, pues había que cambiar la rima del poema en "a". De esta forma, éste será el único cuadro escrito sólo en verso y empleando como estrofa mayoritaria la del romance, pues sólo en ocho ocasiones encontramos otros esquemas métricas diferentes: versos 1-4, 5-11, 28-31, 32-38, 51-57, 58-61, 244-250 y 257-263. De esas ocho estrofas son idénticas la primera y la sexta que, junto con la tercera, serán cantadas por una voz "lejana" o que viene de "dentro". Bergamín las destaca en cursiva, por lo que muy bien pueden tratarse ambas canciones de melodías populares, aunque sólo tengamos constancia como tal de una de ellas[38]. Las restantes estrofas son variaciones sobre los versos 5-11, cambiando algún verso, alguna palabra o quien las recita: las Tres Viejas en el caso de la citada estrofa o de los versos 32-38 y 51-57; o bien, la Niña en las dos últimas intervenciones con las que, precisamente, se cierra este primer cuadro. Podemos afirmar respecto a estos dos tipos de poemas que, mientras las coplas se integran perfectamente en la trama como anunciadoras de lo que va a suceder; las otras recitaciones constatan el papel asumido por la Niña, quien acabará repitiendo las palabras que las Tres Viejas habían preparado para ella. Así se entiende que, una vez cumplida su misión, las tres "parcas" vayan "*oscureciéndose, volviendo a su rincón a devanar y tejer, como al principio*" (p. 107).

En estas estrofas se apunta ese "lirismo expresivamente poético" al que aludía Bergamín en las *Apostillas* como contrapunto de la "forma poética" - de la trama teatral como tal que va sucediendo en el resto del cuadro -. Pero será con la aparición de las Tres Muchachas, en el segundo cuadro, cuando ese contraste se haga aún mayor y cuando, además, se inicie el relato - paralelo, anticipador o pasado - del romance sobre la nueva doncella que se fue a la guerra. Precisamente, constituirán esos versos (vv. 270-305) en boca de los tres seres que, desde un primer momento, nos son descritos como "fantásticos" (p. 111), la única nota en verso de este segundo cuadro, si exceptuamos la canción de Sebastián, el enterrador, a principio del mismo (vv. 264-269). Por el tipo de estrofa[39] y porque no aparece – como en el resto de ocasiones – en cursiva, nos parece que este cantar no es de origen popular sino que fue creado por el propio autor para caracterizar el trabajo "entre la vida y la muerte" de quien lo canta. Y no sólo porque Sebastián ejerza como sepulturero de ese pueblecillo aragonés, sino porque su colaboración con los maquis lo sitúa en esa línea peligrosa de arriesgar la propia vida por los demás que ya han traspasado los otros personajes que aparecen en este cuadro: el padre José, la Niña y, en menor medida, el cura de esa localidad. También esa canción inicial se enlaza con la propia identidad de la protagonista que, en ese momento, es dada por muerta ya que, como indican las palabras que recitan las Tres Muchachas en la escena final, "Duerme bajo la nieve / la flor que nunca se apaga con la muerte" (vv. 304-305). En este cuadro, a su vez, se vuelve a aludir a la lucha de los maquis y a la situación creada en esos últimos años de contienda mundial, con alemanes y franceses deambulando a ambos lados de los Pirineos.

En el último cuadro de esta primera jornada cambiamos, una vez más, de espacio y tiempo. Hemos pasado de la medianoche y primeras horas de la mañana de los

---

[38] Ver nota 10 a *La niña guerrillera.*

[39] *cf*. más adelante el subapartado "Poesía: romance, copla y cuento en *La niña guerrillera*" de este estudio introductorio.

primeros cuadros al mediodía en que transcurre todo el tercero. Ese paso de la oscuridad más absoluta a la luz más intensa no es intranscendente, ya que no sólo trataba Bergamín de contrastar, con "luces y sombras", la acción teatral - tal y como él mismo explica en las *Apostillas* (p. 161) - , sino que esa iluminación adquiere siempre un carácter simbólico, el del amanecer que despierta de su sueño y de su postración a la España en que vive la guerrillera. Y así, el espacio cerrado en que sucede toda la acción de este cuadro, la "sala grande como de alcaldía o de juzgado, en el pueblo" (p. 113), se abrirá hacia el exterior por la irrupción de la Niña y otros guerrilleros para liberar a Verdinegro, Tristán y otros presos. Es éste el único cuadro donde no se nos muestra ningún asomo de "realidad lírica", pues tampoco aparecen en él las figuras de las Tres Viejas ni de las Tres Muchachas, o bien se nos muestra a la Niña en uno de sus monólogos interiores. Además, la única "poesía" a la que recurre nuestro dramaturgo es la de esa jota que sirve como himno a los guerrilleros y cuyos versos recita el sacerdote como broche de este cuadro:

El pueblo tiene su guerra
que todavía no acaba,
España estará sin sueño
hasta que pueda ganarla (vv. 306-309)

Al margen de que esta copla invite a la lucha y a la continuidad de una confrontación que procede del conflicto civil español pero que prosigue en la II Guerra Mundial, es interesante observar cómo en estos versos Bergamín perfila la idea fundamental de toda esta primera jornada, titulada, precisamente, "España sin sueño". Y si en el primer y segundo cuadro han sido los "extranjeros" y "traidores" quienes han quitado el sueño a los guerrilleros, en esta última escena se describe la primera victoria de esos hombres y mujeres que se ven obligados a luchar con las mismas armas que las utilizadas en su contra. Así, si Martinico fue colgado cruelmente de la puerta de la casa de la Niña, igual fin le adjudicarán los maquis al Juez y a los dos oficiales alemanes. Como indica la canción anterior y las palabras de Verdinegro - "¡Todavía sí!" (p. 117) -, ésa tiene que ser por el momento su manera de actuar y de luchar. Por tanto, de los niños dormidos en el primer cuadro hemos pasado a la constatación de que "España estará sin sueño" – en un sentido físico y espiritual – hasta que no se haya librado de quienes la oprimen y maltratan, tal y como denuncia el autor con las huellas de las palizas y torturas de los guerrilleros "juzgados" en ésta y otras partes de la obra, pero también en las muertes y decadencia de varios personajes a lo largo de la misma.

Y de esa "España sin sueño" – con todos los sentidos que el propio autor pone en cada una de las palabras que integran la frase -, llegamos a "La estrella nunca vista" que iluminará toda la segunda jornada. La cruda realidad descrita en los tres cuadros anteriores invadía todos los ámbitos y a todas las personas, pues no sólo los maquis eran objeto de persecución y tortura, sino cualquier sospechoso de haber colaborado con ellos, aunque esa colaboración estribara únicamente en darles de comer[40]. Pero, además, la muerte va adueñándose de todo: el hogar de la Niña, que ya antes había sido privado de varios de sus integrantes; la montaña donde reposan los guerrilleros a los que tiene que enterrar el sepulturero y que es convertida, de esta forma, en un gran cementerio; o esa alcaldía o tribunal utilizado para torturar o condenar más que para buscar la justicia o el

[40] *cf.* Mercedes YUSTA RODRIGO, "Introducción" a *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, p. 34.

bien común. Esa realidad negra y pesimista precisa un rayo de esperanza, una estrella que la ilumine y conduzca a buen término los "sueños" de sus habitantes.

De nuevo se mantiene la estructura en tres cuadros, así como el orden cronológico de los hechos en un día: la caída de la tarde, el anochecer y la madrugada, respectivamente. No se nos dice cuánto tiempo ha pasado desde el día anterior, en el que sucedió la primera jornada, pero podemos colegir que ha transcurrido algún tiempo entre medio, pues en los dos primeros cuadros de este segundo acto se nos presenta a la Niña plenamente integrada con los maquis y con las acciones llevadas a cabo por los mismos. Además, ya ha empezado a asociarse su nombre con la leyenda, tanto entre sus correligionarios como entre sus enemigos. Los primeros la identifican con una copla (vv. 324-327), mientras los segundos se persignan al pronunciar su nombre y la consideran un fantasma inmortal[41].

El primer cuadro se sitúa en una de las guaridas de los guerrilleros en "la alta montaña" (p. 118) y de nuevo está centrado – como su equivalente de la primera jornada – en presentarnos a los compañeros de lucha de la Niña, y también para propiciar la soledad de la protagonista, que desembocará, a su vez, en su fatal desenlace en la tercera y última jornada. Se mezclan en él la prosa y el verso, así como el plano real y lírico, aunque con una división clara entre los dos. De esta forma, las primera páginas nos muestran el día a día del trabajo de los maquis, sus ocupaciones y distracciones, aunque no falten en él las canciones, bien para acompañar el juego[42], bien como contraseña[43], bien como punto de arranque[44] para una reflexión más profunda y que dará entrada al "lirismo expresivamente poético" que impregnará toda la segunda parte de este Cuadro IV. Recurre toda esta escena a varios elementos de la poesía o del teatro del siglo de Oro y del Romanticismo, pues se ve a los guerrilleros jugando a cartas o recitando adivinanzas y observamos cómo la Niña glosa la estrofa recitada previamente por las Tres Viejas (vv. 332-335) o responde como en un eco a las palabras de las Tres Muchachas (vv. 392-403). Estos cuatro recursos son también muy del gusto bergaminiano, pues los utilizará en otras piezas de su dramaturgia en el exilio[45].

De nuevo, en el plano "expresivamente poético", es obligada la aparición en escena de las Tres Viejas y de las Tres Muchachas. Al igual que ocurría en la jornada anterior, mientras las primeras siempre se presentan como sombras ensimismadas en sus labores hasta que toman la palabra, las segundas suelen irrumpir sobre el escenario "envueltas de nieve" y con un aire entre fantástico y cotidiano que Bergamín suele destacar en las acotaciones. Otra diferencia aparente estriba en que las Tres Viejas dictan las palabras o versos que luego repetirá – igual o con alguna variante – la protagonista, mientras que las Tres Muchachas se dedican a inquirir las respuestas espontáneas de la Niña (vv. 392-416) o bien interpretarán el papel de "juglares" que recitan el nuevo romance de la niña guerrillera. Así, si el primer coro femenino actúa como corifeo o voz de la conciencia del personaje central, el segundo trío de voces asumirá el papel de otorgar voz poética – en la obra y en el futuro – a su vida y su leyenda.

---

[41] Texto correspondiente a la nota 79 de *La niña guerrillera.*
[42] *op. cit.*, versos 310-323.
[43] *op. cit.*, vv. 324-327.
[44] *op. cit.*, versos 328-331.
[45] Véanse las notas 58, 60, 66 y 68 a *La niña guerrillera.*

Leyenda que proseguirá en el tercer cuadro de esta jornada, pues en el Cuadro V no aparecerán ni la Niña ni ninguno de los personajes femeninos antes citados. La prosa y la cruda realidad imperan en la escena central de esta obra. De nuevo - como en el Cuadro I y Cuadro III – se detiene el autor en mostrarnos un lugar cerrado, la taberna en esta ocasión, donde volverán a luchar los guerrilleros contra sus enemigos. Se oye a lo largo de este cuadro la letra repetida por dos veces de una canción (vv. 479-486 y 489-492), así como el inicio interrumpido de otra (vv. 487-488). El resto de la acción y de los diálogos sirve para reflejar la España de Franco, la vida de los vencedores y de los vencidos que no pudieron o no quisieron marchar al exilio. De ahí que no sea extraño el uso exclusivo de la prosa en todos sus diálogos, ni tampoco las alusiones a acontecimientos de la guerra civil[46], a las acciones de sabotaje que están llevando a cabo los maquis (p. 127 y 129) e incluso al mundo de los exiliados, a través de esa emisora de radio que, desde el exterior, burlaba la censura franquista y que se denominaba, popularmente, la "Pirenaica" (nota 79).

Y de un cuadro absolutamente negro y de realidad en prosa, pasamos al Cuadro VI, totalmente poético y en verso, donde las tres Viejas y las Tres Muchachas dialogan con la Niña en las dos partes en que podemos dividirlo. El carácter onírico del mismo se anuncia desde la primera acotación: "*Todo en los pasos y palabras de este cuadro toma voz y ritmo de sueño*" (nota 90), pero también acentúa la sensación de irrealidad la descripción de las viejas, "*vestidas como brujas de cuento*" (p. 134), o de las tres muchachas "*como figuración de hadas en los cuentos*" (nota 94). De nuevo el tono imperativo o de presagio de lo que hará la Niña en boca de las Tres Viejas (vv. 497-526, 529-532, 534 y 543-564) se vuelve romance pasado o recordado por las Tres Muchachas (vv. 565-632), aunque ambas acciones se recojan prácticamente al mismo tiempo. De esta forma, aparecen de nuevo en el romance todos los elementos sobre los que ha versado el diálogo de la Niña con las Viejas, que es presentado, a su vez, por las Tres Muchachas como el sueño que tiene la protagonista, que duerme en esos momentos sobre el escenario. La corza con la estrella en la frente se convierte así en metáfora de la propia Niña y también se repite la imagen de la blancura teñida de sangre para indicar la inminente muerte de la protagonista. Además, se destaca la soledad en que se encuentra la protagonista y se insinúa su próxima identificación con España (vv. 631-632), tal y como veremos en la Tercera Jornada.

Recibe la última de las jornadas de este "romance" el título de "Primavera bajo la nieve" y en ella se acentúa esa imprecisión temporal sobre los hechos que cuenta, mientras queda muy bien determinada la ubicación de toda ella a lo largo de un solo día: desde las "*primeras horas de la mañana*" del Cuadro VII (p. 140) hasta el nuevo "*amanecer*", con el que acaba el Cuadro IX y la obra (p. 154). En los dos primeros cuadros sucede, a una escena "realista" y en prosa, otra "lírica" y en verso, mientras que el que cierra el romance será totalmente poético y a la vez explicará el título de esta tercera jornada y del romance en general. Ya veremos cómo este último cuadro parece más un epílogo que la última escena de la pieza que estamos estudiando.

En efecto, en esta tercera jornada, los dos primeros cuadros parecen guardar mayor conexión entre sí que con el último. De esta forma, y como ya hemos apuntado

[46] *cf.*, por ejemplo, los textos correspondientes a las notas 76 y 86 de *La niña guerrillera*.

antes, ambos se dividirán en dos escenas: una más real, con el Cura como centro; y otra más lírica, donde el protagonismo recaerá en las Tres Muchachas. Además, el Cura al que han ido a buscar los dos guardias civiles en el Cuadro VII no llega a reunirse con la Niña – presa y moribunda – hasta el Cuadro VIII; y si este sacerdote enseñaba a los niños del pueblo la existencia del "reino de Dios" (pp. 140-142), el Médico expresará su escepticismo respecto a los "designios" de ese Dios, opuestos a su "ciencia" (p. 149). En relación con el último cuadro de esta jornada y noveno de la obra, en él sólo entrarán en escena el verso y el plano expresivamente poético que acompaña a las Tres Muchachas en sus apariciones, aunque, como veremos más adelante, la intervención de éstas y de las Tres Viejas obedezca a una intención de volver sobre el principio del romance y dar la impresión de que presente, pasado y futuro se confunden.

En la primera parte del Cuadro VII, Bergamín relata cómo recibe el Cura la noticia del apresamiento de la Niña. Dos guardias civiles van en su busca, aunque ya le habían informado de que la guerrillera estaba en el cuartelillo un poco antes. De nuevo, la dura realidad del momento histórico que le había tocado vivir sorprende a este sacerdote mientras ejercía su ministerio, enseñando el Evangelio a un grupo de niños. El pasaje de las bienaventuranzas sirve también como contraste entre las enseñanzas de la Iglesia y la vida presente, tal y como delatan las preguntas y comentarios de los niños, plagados de referencias a los primeros años de la posguerra: "CURA. Los malos son los que poseen mucha tierra injustamente... porque no la trabajan con sus manos, porque no la aman ni la fecundan... NIÑO. ¿Los que se la han quitado a los buenos?" (p. 141); o "NIÑO. (...) Pues yo oigo mi padre decir que está harto, que todos estamos ya hartos... de esta vida que nos hacen pasar ahora..." (*ibidem*). Significativamente, Bergamín deja en suspenso la cita completa de todo este pasaje evangélico[47], cuya conclusión, en cierta manera, recoge – con palabras y acciones - en el siguiente cuadro, donde la Niña se nos muestra perseguida y difamada por la justicia y donde nuestro autor la identifica con la propia figura de Cristo.

Pero antes de que esto ocurra, vuelve a colocarse el nuevo romance en boca de las Tres Muchachas, que, en esta ocasión, relatarán a los mismos niños que estaban escuchando el fragmento de las bienaventuranzas. No prosigue la leyenda por donde la habían dejado, sino que nos explican toda la historia de la Niña guerrillera (vv. 633-770), remontándose a los antecedentes, reales o legendarios, de su decisión de luchar en la guerrilla, además de cómo será atrapada, mediante el engaño y por amor a sus hermanitos. En medio de esta recitación se intercalan cuatro coplas[48] cantadas por una voz anónima que suena "dentro" y otras tantas intervenciones de la Niña – dos acompañadas de su aparición fantasma (vv. 699-710 y 719-726) y otras dos escuchándose sólo su Voz (vv. 743-744 y 752-753)-. Y al igual que el romance retoma parte de la historia ya cantada, tres de las coplas repetirán canciones ya escuchadas con anterioridad: la que abre la representación de la obra, "Eres hija del sueño" (vv. 1-4) y se escucha en los versos 673-676; la canción que utilizaban como contraseña alusiva a la guerrillera en el Cuadro IV (vv. 324-327) en los versos 715-718; y, por último, la serrana que servía también para describir y presentar a la Niña en el primer cuadro (vv. 28-31) en los versos 735-738. Por su parte, las cuatro intervenciones de la protagonista aluden también a consideraciones

[47] Ver notas 105 y 129 a *La niña guerrillera*.
[48] Concretamente, en los versos 673-676, 695-698, 715-718 y 735-738

sobre su figura, que habían aparecido antes[49], o bien, en el caso de las dos entradas de su Voz, repetirá prácticamente los mismos versos[50].

El Cuadro VIII nos devuelve de nuevo a la dura realidad. En este caso, el estado moribundo en que se encuentra la Niña cuando acude a verla el Cura, escoltado por los dos guardias que habían ido en su busca en el cuadro anterior. Además de denunciar la brutalidad cruel de los torturadores y asesinos de la protagonista - que ya se había puesto de manifiesto en el cuadro anterior, al conocer que la Niña morirá por defender a sus hermanos -, Bergamín toca diversos temas en este último cuadro "real" de su romance. En primer lugar, estaría esa oposición entre la ciencia del Médico y la fe de los Sacerdotes; la colaboración de representantes de la Iglesia católica en las represalias llevadas a cabo por los vencedores, frente al martirio de otros miembros eclesiásticos por la causa republicana; la visión de la protagonista como "alter Christus", otro Cristo, a partir de su sufrimiento[51], pero también de la iconografía – con claras influencias velazqueñas y unamunianas[52] - que se esconde tras la descripción de su muerte; a la vez que su identificación con el pueblo español y la lucha por la libertad que éste lleva a cabo. Acaba esta primera escena con la "conversión" al verdadero Dios y a la causa republicana del Jesuita, así como con la acotación donde se nos dice que "*un grupo de falangistas se dirige entonces hacia el cuerpo muerto, y en ese instante, se hace oscuro total*" (nota 130). De esta forma, nos evita Bergamín el final del cuerpo muerto de la Niña "coram populo", ya que éste será narrado en el romance que a continuación recitan las Tres Muchachas a los niños. Esta manera de describir, en lugar de mostrar, le permite proseguir además el cantar de gesta iniciado en el cuadro anterior. No acaba aquí, sin embargo, *La niña guerrillera*, aunque los dos versos finales de la intervención de las Tres Muchachas, guarden en sí el contenido y finalidad de la obra: "Con tu muerte, guerrillera, / se hace sueño la esperanza" (vv. 785-786). Falta la demostración metafórica de esas palabras, a partir del entierro y del recuerdo que los guerrilleros le tributan como homenaje. Y de nuevo, tras la representación de estas acciones sobre el escenario, su nueva plasmación, esta vez, en el romance que continúa cantando el Coro.

---

[49] Su negativa a continuar con una generación de sangre maldita: "¡Maldita sea la sangre / de los traidores de España!" (vv. 216-217); su autoafirmación como guerrillera: "No soy la Niña yo *(se quita el pañuelo)* Soy Martinico. La niña murió anoche. La mataron. Está en el saco *(lo empuja con el pie)* Señor cura, mis hermanitos se quedaron solos, sin madre, sin la Niña" (p. 110); su muerte en una emboscada: "*Engañada / con el daño / del engaño de la muerte, / la vida será más fuerte* / *que su propio desengaño*" (vv. 328-331); o su vinculación con el fuego y la nieve: "CHAMUSCO. ¡Parece imposible lo aprisa que anda en todo! Está aquí contigo y de repente ya no la ves... sólo ves una llamarada: mucho humo... Y por allí sabes que pasó ella...." (p. 129); " - La voz le dice: - mi niña, / guerrillerita encantada, / soy nieve y quemo tus manos, / abraso, nieve, tu cara, / y enciendo tu corazón / con nieve que lo desangra. (...) - Niña, niña guerrillera, / no tengas miedo y avanza; / sigue el paso de la corza / llameante junto al agua, / que enrojece a su destello / fugitivo, cuanto alcanza" (vv. 599- 604 y 615-620).

[50] "LA VOZ DE LA NIÑA. - Vine por mis hermanitos / que se quedaron sin guarda" (vv. 743-744) y "LA VOZ DE LA NIÑA. - Volví por mis dos hermanos / que se quedaron sin guarda" (vv. 751-752).

[51] Ver nota 127 a *La niña guerrillera.*

[52] *cf.* nota 122 a *op. cit.*

Precisamente, en esta última parte del romance se vuelve a reincidir en la idea de esperanza y lucha sobre la que incide toda la pieza, con los siguientes versos:

- Aquí está la Primavera
bajo nieve sepultada.
- No lo saben ni las sombras
de las nubes cuando pasan.
-¡Tan sólo otra guerrillera
podría resucitarla! (vv. 813-818)

Nos parece oportuno resaltar estos seis últimos versos, porque en ellos se encierra parte de la clave para entender la inclusión del Cuadro IX, así como una de las posibles interpretaciones de esta obra. En efecto, con estas palabras, parece invitar al nacimiento de una nueva niña guerrillera, en una sucesión que nunca se rompe en el tiempo, como la primavera. Esta idea surge como pregunta en la intervención de las Tres Viejas al principio del último cuadro de esta pieza: "- ¿De otoño es el dulce fruto / y semilla de amargura?" (vv. 827-828), que recibe su contestación en la última intervención de las Tres Muchachas, y en el amanecer que preside toda esta escena. Bergamín pone en boca del Coro juvenil prácticamente las mismas palabras que éste había pronunciado para proclamar la intención guerrillera de la protagonista al final del Cuadro II (vv. 270-305). Las variantes que encontramos entre ambas secuencias resultan poco significativas y de tres tipos. En primer lugar, estaría el cambio de orden de algunos versos que integran cada una de estos recitados; en segundo lugar, las alteraciones en alguna de las palabras que componen los versos; y en último lugar, las omisiones de algunos versos enteros. En el esquema que precisamos a continuación hemos intentado mostrar esos tres tipos de cambio, tomando como base la segunda intervención para que se aprecien mejor los cambios de orden, así como los trece versos que desaparecen en ésta última[53]:

vv. 829-832 = vv. 270-273
vv. 833-835 = vv. 286-287
vv. 836-837 = vv. 279-280
vv. 838-839 = vv. 274-275
*vv. 840-842 = vv. 294-296
vv. 843-844 = vv. 288-289
vv. 845-849 = vv. 281-285
*vv. 850-851 = vv. 304-305

También indicamos con un asterisco las dos únicas variantes que hemos encontrado en el texto y que afectan a los versos 841-842 respecto a los versos 295-296 y a los dos versos finales de cada secuencia, y al 851 respecto al 305 :

- Bajo la nieve *nace* la flor que no la *quiebra* el aire. (vv. 295-296)	-¡Bajo la nieve *yace* la flor que no la *quema* el aire! (vv. 841-842)
- ¡Duerme bajo la nieve la flor que no se *apaga* con la muerte!	- ¡Duerme bajo la nieve la flor que no se *hiela* con la muerte!

[53] Concretamente, los versos 276-278, 290-293 y 297-303.

(vv. 304-305) (vv. 850-851)

A simple vista, puede parecernos más significativo el cambio de “yace” por “nace”, que el de “quema” por “quiebra” o el de “hiela” por “apaga”. Pero dentro del contexto global de la obra, ambas modificaciones sirven para acentuar el carácter de renacimiento perpetuo de la guerrillera, con esa línea continua entre la muerte de un maquis con la manifestación de su relevo que, en la obra, no sólo evocan estos versos, sino que se plantea desde el principio, cuando ya en el primer cuadro suena el poema de la doncella guerrera y la Niña toma la resolución de sustituir a Martinico. No constituyen éstas las únicas alusiones a una “resurrección” de la protagonista, sino que a lo largo de toda la obra se van reiterando las imágenes de luz que vuelve a brillar o de semilla que vuelve a surgir. Y, de esta manera, si la protagonista releva al guerrillero muerto en sus brazos, el Jesuita recobra la conciencia de sus crímenes gracias al sacerdote del pueblo y, en cierta manera, se apunta que toma su testigo; e incluso el pasado se funde con el futuro a través de las figuras triples de las viejas y de las muchachas. Y por encima de todo ello, el “cuento” o la “cuenta” de los romances o de las coplas, que son recitados a los niños – los hermanitos de la Niña o los más pequeños del pueblo - para que prosiga su leyenda y su historia. En ese sentido, la última intervención de las tres Muchachas, el final de su romance, vuelve a recordarnos el principio del mismo, en una sucesión perpetua de ese cuento que nunca termina.

De todas formas, podemos destacar dos momentos en toda la obra en que se destaca esa regeneración permanente, ambos en boca de las tres Viejas, es decir, la voz de la experiencia y del destino implacable. El primero lo tenemos al inicio de la obra, donde ya se establece el relevo permanente de la lucha que iniciará la Niña con ese tipo de cuentos de nunca acabar, donde se continúa el relato una y otra vez, empezando por donde se ha terminado:

LAS TRES VIEJAS.
- La España que estás soñando
es sueño que a ti te sueña.
- Nosotras desde la cuna
te enseñamos su conseja.
- El cuento que nunca acaba.
- El canto que siempre empieza.
- Siempre empieza y nunca acaba
de echarte la misma cuenta.
- Es el cuento de la niña.
- Y la cuenta de la vieja. (vv. 497-506)

El otro momento aparece en el Cuadro VI, donde tras los significativos versos 510-511: “hoy es ya si ayer era, y mañana será siempre”, se nos muestra a una Niña, entre blanquecina y ensangrentada, que parece surgir de un sueño o de la muerte (vv. 513-520), y cuyo destino consiste en seguir el rastro de la corza que le guía. Esa misma idea reaparece en el Cuadro VII, en el nuevo inicio del romance de la Niña guerrillera que las Tres Muchachas recitan a los niños. Porque, en estos versos, no se nos explica que la protagonista tomará las armas para vengar a Martinico, sino que surge del bosque y “Llega la niña a su aldea, / cuando ya nadie la canta” (vv. 671-672). Entronca así Bergamín su figura con la de tantos protagonistas de cuentos populares que desaparecieron en un

bosque o montaña intemporal y a su regreso constataban cómo habían muerto todos sus seres queridos y cuantos antes les conocían. De esta forma, además, no sólo la historia y el romance participan a partes iguales en la elaboración de esta pieza, sino que también la canción y el cuento popular otorgan un sentido nuevo a *La niña guerrillera.*

Así lo explica también nuestro dramaturgo en la *Apostillas,* donde aclara otros aspectos e intenciones que tuvo presentes a la hora de elaborar su romance. Divide esta última parte de la obra en cinco apartados - o extensos párrafos - y en cada uno de ellos aporta una información valiosa sobre la manera de trabajar la historia y la poesía para crear su *Niña*. El primero hace mención a las fuentes de esta leyenda, destacando el romance de la "Doncella que fue a la guerra" en una de sus versiones más difundidas, a la vez que establece las diferencias que éste guarda con "la histórica aventura de Juana de Arco" (p. 158). En el segundo párrafo sus reflexiones se centrarán en las diferencias lógicas que guarda su versión con la del romance medieval y apunta un aspecto que resultará fundamental para la concepción legendaria y poética de esta obra: su protagonista "se hará guerrillero muerto" (p. 159) y la muerte será la que le rondará desde entonces, como muy bien señala Bergamín en el tercer apartado (pp. 159-160).

El cuarto párrafo le sirve para incidir en el carácter anónimo de su protagonista, así como en el de su vinculación con el martirio y la muerte de Cristo - tal y como quedaba expuesto en el Cuadro VIII de la Jornada Tercera -, pero también con todo el pueblo español (p. 160). Y, por último, en el quinto encontramos una declaración expresa sobre su manera de concebir formalmente la obra, con la mención a esos dos planos – el "lirismo expresivamente poético" y la "forma poética" (p. 161) –, que contribuyen a otorgar esa visión de claro-oscuro, de luces y sombras que define y enriquece a la vez esta obra. Además, menciona el romance y el episodio trágico como desencadenantes de la acción y fundamentales para lograr, sobre la escena, que se junten la poesía y la historia, al igual que sucedía en el teatro popular del Siglo de Oro.

A modo de resumen o conclusión final, podemos decir que esta obra dramática – entendida como "romance" - se estructura, a lo largo de sus tres jornadas, distribuidas en tres cuadros cada una, en dos planos: uno real y otro fantástico. La realidad que evoca es cruel: el heroísmo de una adolescente que muere para vengar a Martinico, pero también para proteger a sus hermanitos. Las circunstancias de la lucha tras el final "oficial" de la guerra se muestran con toda crudeza: el ensañamiento de los militares que dejan expuesto el cadáver del joven guerrillero (p. 104); las tumbas anónimas de tantos héroes desconocidos (p. 109) - incluida la propia niña (pp. 153-154) -; el desamparo de los huérfanos de guerra (vv. 679- 688); las torturas y juicios (cuadros III y VIII); el apoyo de cierto sector de la Iglesia al bando falangista (pp. 116-117); la situación de alerta y riesgo en la que viven los guerrilleros (cuadro IV); los cambios de partido o las traiciones personales (cuadro V); o la trampa que tienden a la propia protagonista aprovechándose de su ternura y bondad (vv. 739-756).

Toda esa "España negra" quiso remarcarla con "la pincelada grosera del cartel, su máscara expresiva, convertirla con rapidísima evocación relampagueante, con realismo costumbrista español de sainete, de melodrama - pura tradición de teatro - en forma poética" (p. 161). El color negro que, simbólicamente, acompaña a las Tres Viejas o Parcas a lo largo de la obra, a las noches cerradas, a los calabozos y tribunales, contrasta con el color blanco de las Tres Muchachas, con la nieve en que renace la propia niña y con

todas las notas de "lirismo expresivamente poético" que, a modo de romances o coplas, se van intercalando a lo largo de la obra. Sin duda, este hecho recuerda el hecho de que "las Parcas hilaban lana blanca para una vida feliz y prolongada, y lana negra para una vida corta y desgraciada. Muchas veces solían mezclar estas dos especies de lana, cuando hilaban la vida de aquellos hombres cuyos sucesos eran una mezcla de felicidad y adversidad. Pero cuando la vida de los mortales llegaba al último período o estaba próxima a terminar, hilaban siempre lana negra"[54].

Pero además la conjugación de esos dos planos - realista e idealista - le permiten otros juegos con la literatura y la realidad. De esta forma, el romance de la doncella guerrera medieval sirve de música de fondo en la Jornada Primera para la protagonista que, en la Jornada Segunda, simboliza a España (vv. 529-530) y en la Jornada Tercera se identifica, merced a su acto de amor y martirio, con el propio Jesucristo (nota 125). Consigue así ser patrimonio de todos (p. 153) y que acabe su vida protagonizando ese romance sobre su figura que se ha ido forjando o anunciando desde el inicio de la obra: "Eres hija del sueño, / paloma mía, / siempre que vengo a verte/ te hallo dormida" (vv. 1-4).

Podría justificarse, también, que todas las coplas o romances, es decir, las partes en verso, conforman una especie de coro anunciador o premonitorio de la suerte final de la niña guerrillera, a la vez que van configurando ese romance que necesitaba su protagonista para llegar a ser historia y leyenda. En todas esas intervenciones de las voces que cantan - invisibles como en *Medea*, o representadas por las Tres Viejas o las Tres Muchachas - utiliza el verso para remarcar su tono lírico y alude a la palabra sueño o dormir para intensificar el tono de irrealidad, que adquirirá su grado más alto con la caracterización ya de la niña como figura legendaria en el Cuadro VI.

3.3. Fuentes de la obra: poesía e historia en *La niña guerrillera*

Bergamín deja constancia, no sólo en las *Apostillas* sino a lo largo de las tres jornadas, de cómo el elemento lírico se confunde con la realidad, integrándose de manera perfecta y constituyendo incluso la trama misma de la obra. De ahí que nos parezca oportuno dedicar todo un apartado a esas cuatro cuestiones: la historia, el romance, el cuento y la copla en *La niña guerrillera*, como elementos que también aportan nuevos sentidos e interpretaciones a esta pieza. Las fronteras entre la poesía y la historia siempre han sido temas de interés literario[55], pero en nuestro autor adquieren valor especial las reflexiones sobre dicha cuestión que realiza por las mismas fechas en que está creando su guerrillera. Así, nos resultan muy ilustrativas las preguntas que él mismo se formula y responde en su artículo "Derrotero paradójico: La cabeza parlante (burladera del pensamiento)"[56]:

> ¿SERÁ verdad o no lo que nosotros decimos que nos pasa o nos ha pasado en nuestra vida? ¿Y decir lo que pasa, no es la historia? (...) La

---

[54] José María IRIBARREN, *El porqué de los dichos*, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 91-92.
[55] Ver nota 106 a *La niña guerrillera*.
[56] En José BERGAMÍN, *El pasajero, peregrino español en América, I...*, pp. 39-45.

> historia pasa de verdad cuando se escribe, que es cuando se lee: cuando se hace leyenda. ¿Porque pasa o porque se queda? (...)
>
> El historiador, si no es poeta, miente hasta cuando dice la verdad: pero si es poeta - si sabe decir, escribir para que se le lea, para hacer legendario lo que pasa - dice la verdad, aunque mienta[57].

De esta forma, por la literatura y la ficción, consigue Bergamín hacernos más real y próxima la figura legendaria de esa niña guerrillera, en ese romance que, como comprobaremos, guarda bastante con bastante rigor su fidelidad con la historia.

3. 3. 1. La historia.

Empezaremos hablando de la historia pues, aunque pudiera parecer el elemento menos valioso literariamente hablando, constituye uno de los aspectos más cuidados por parte de nuestro dramaturgo. En las notas al texto dramático hemos recogido las referencias que obedecen al momento real e histórico de la España que escenifica Bergamín en esta pieza, de ahí que aquí sólo mencionemos algunas de esas realidades poetizadas en *La niña guerrillera,* y que podemos agrupar en tres grandes bloques: la lucha llevada a cabo por los maquis en la zona del Alto Aragón; la postura de apoyo al bando franquista por parte de un sector de la Iglesia católica; y la situación del campesinado en esa España de posguerra, tras pasar por los años de la República y de la confrontación civil. Sólo la primera cuestión es original en la producción teatral de nuestro autor, pues la politización o martirio fueron temas principales en *Tanto tienes,* mientras que la lucha campesina por defender la tierra que trabaja, así como su justificación para buscar el martirio en una guerra no buscada, son tramas que habían aparecido en *La hija de Dios.*

Y si empezamos nuestro estudio "histórico" con el maquis, muchos son los elementos de la realidad que impregnan este "romance". Ya en el primer apartado su ubicación en la frontera del Pirineo aragonés nos sirvió para fechar la propia obra en la década de los 40, años en que se produjo el mayor auge de la guerrilla en esa zona[58]. Pero a lo largo de esta pieza, se alude también a varios hechos que tuvieron mucho que ver con la verdad histórica de esos últimos vencidos de la guerra civil. En primer lugar, podemos destacar la propia verosimilitud de la existencia de nuestra niña guerrillera, avalada por estudios históricos que certifican la integración de algunas mujeres al movimiento de los maquis:

> La participación directa de las mujeres en la lucha armada es, sin duda, muy minoritaria. De un total de 281 personas contabilizadas por Fernanda Romeu que, en un momento u otro, formaron parte de la AGLA, sólo cinco son mujeres. Sin embargo, muchas de ellas participan en las

---

[57] *art. cit.,* pp. 41-42.

[58] *cf.* en este mismo estudio introductorio, el apartado "Fecha de creación y publicación de *La niña guerrillera*".

redes de enlace y suministros, con grave riesgo para su libertad, su integridad personal o, incluso, su vida[59].

Pero no será ésta la única verdad sobre los guerrilleros que se esconde en la poesía del romance bergaminiano. A lo largo de la obra, se mencionan las torturas y persecuciones que sufrieron los "vencidos" y sus familiares, por parte de las fuerzas de represión del régimen de Franco[60], y cómo se continúa con la lucha cainita, iniciada con la guerra civil, pues los maquis, a pesar de contar con el apoyo de buena parte del campesinado (nota 3), no sólo deben defenderse de los somatenes falangistas[61], sino de sus soplones o colaboradores (nota 16) - como los que representan los personajes del Colao o del Jesuita -. También aparecen referencias a esa generalización y continuidad de la lucha contra el fascismo al otro lado de los Pirineos, con la presencia de alemanes al lado de los falangistas españoles o intentando escapar de la recién liberada Francia[62]; o bien, en las alusiones al apoyo con que contaban los guerrilleros españoles en el país vecino[63]. Sin olvidarnos de otros temas que también son denunciados en la obra anterior, *La hija de Dios*: la inutilidad de tantos muertos anónimos que yacen abandonados en las cunetas o en plena montaña (nota 42) o la necesidad de una "reconquista" contra la supuesta "cruzada" que decían promover los integrantes del bando sublevado, a pesar de contar con la ayuda de tropas moras entre sus filas (nota 23).

Además, se mencionan de pasada algunos elementos cotidianos o circunstancias sobre la vida y lucha de estos hombres y mujeres que no querían darse todavía por vencidos, y que nos sitúan en lo que Unamuno hubiera denominado "intrahistoria" de ese momento histórico[64]. Nos estamos refiriendo a detalles como los del juego de cartas de los guerrilleros en la cueva que le servía de escondrijo (nota 58); a la realidad de esos pueblos que se quedaron sin hombres a causa de la guerra y del posterior exilio – político o económico[65]-; la consideración jurídica por parte del régimen de Franco de los guerrilleros como bandoleros o delincuentes (nota 52); e incluso la alusión a ese cura de los maquis que, como el de *La niña*, suele mezclarse con la leyenda (nota 74). Y, por encima de todo, su propia lucha interna que les lleva, a veces, a tener que decidir entre su compromiso político y sus familias, o a sacrificar la vida por los suyos, como le sucederá a la Niña.

Sin duda, Bergamín también coincide con los guerrilleros en su convencimiento de que la lucha iniciada contra el fascismo seguía sucediéndose en la Europa de la II Guerra Mundial y que la victoria sobre Hitler y Mussolini tenía que llevar,

---

[59] Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950...*, p. 106. Dedica esta historiadora todo un capítulo a "las mujeres y la guerrilla" (en *op. cit.*, pp. 106-116). Ver también la nota 41 a *La niña guerrillera*.

[60] Tal y como hemos intentado mostrar en las notas 25, 50, 51, 83 y 119 a *op. cit.*

[61] Véanse en *La niña guerrillera* la nota 25 sobre la organización de esos somatenes en la posguerra, y la nota 30 sobre sus órdenes de "caza y captura".

[62] Para más información, pueden consultarse las notas 24, 43 y 63 a *op. cit.*

[63] Como en el texto glosado en la nota 18 de *La niña guerrillera*.

[64] Para más información sobre la "historia" de los maquis en la zona oscense donde Bergamín sitúa su obra, puede leerse el libro, AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés*, Jaca, Pirineum, 1999.

[65] Como aludimos en la nota 6 de *La niña guerrillera*.

lógicamente, al derrocamiento de Franco. Y, al igual que su protagonista, antepondrá sus ideas, su "sueño", al fácil conformismo con la época histórica que le ha tocado vivir.

> Podría resumirse el antifascismo de José Bergamín en un solo concepto: la acendrada defensa de su tiempo interior. Si el fascismo supone, entre otras cuestiones, la sumisión en cuerpo y alma al líder, el alma - que, como veremos, es el emblema del tiempo para Bergamín - queda anulada en su movimiento y decisión (...) Y Bergamín luchará durante toda su vida por la defensa de "su alma" y su "conciencia de duración", así como de su independencia como artista creador. De este modo, practicará en la creación de su propio laberinto interior al que tiene acceso vedado cualquier forma de "vanguardia" (más aún, qué duda cabe, el futurismo); como Machado conseguirá retrotraerse en el tiempo por medio de su alma, que será memoria, para consultar su archivo de recuerdos, frenando así el concepto de progreso material en pro de una evolución espiritual al que él prefiere llamar "revolución". No en vano, como veremos, la vida es un "contratiempo" en el "tiempo" encarnado por el alma.
>
> El tiempo quedará así fragmentado en subjetivo y objetivo, en interior y exterior, pero siempre determinado por la percepción que el ser tenga de él; de nuevo hace acto de presencia la razón subjetiva, y es que Bergamín es la vara de medir que actúa sobre todas aquellas cosas que interfieren en su alma-tiempo. Y es precisamente esta razón subjetiva la "razón de soñar" que lleva al hombre a convertirse en revolucionario sobreponiéndose a la realidad objetiva exterior, siendo irracionalmente romántico y apasionado; su tiempo será el último reducto que le resta a un ser amenazado por la automatización que opera la vanguardia y habrá que luchar contra él[66].

Nos parece interesante sacar a colación este sentido del tiempo que poseía nuestro dramaturgo, porque ayuda a entender esa necesidad que encontramos en *La niña guerrillera* por volver al pasado, por detener en cierta medida el tiempo y por dar, en última instancia, cabida al imaginario y a lo soñado mediante las figuras de los dos coros que se integran en esta obra, las Tres Viejas y las Tres Muchachas. También son reveladoras las alusiones al alma – la que nunca muere y se perpetúa como el ciclo de la primavera – que aparecen en este "romance", porque nos resaltan esa dimensión lírica, expresiva y onírica que conducen a la protagonista a soñar y a luchar. Se hace guerrillera, no lo olvidemos, para preservar el alma de Martinico, no por defender una tierra o a su propia familia. De ahí que, al final de la obra, remarque Bergamín que los enemigos han logrado torturar su cuerpo muerto, pero no han podido vejar a la Niña como tal, pues su alma seguirá, como ha ido haciendo a lo largo de la obra, reviviendo en el tiempo y en la memoria con la que le perdura su romance.

Aunque no se olvide nuestro autor de reseñar la faceta interior e íntima de su protagonista en una de sus obras más beligerantes, no por ello resultan menos relevantes en la misma los otros conflictos "históricos" que van apareciendo en el transcurso de sus

---

[66] Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)*, Tesis doctoral presentada el 22-12-95. Universidad del País Vasco (Departamento de Derecho Constitucional e Historia de las Ideas Políticas), p. 148.

jornadas. Pero de nuevo todas esas cuestiones tienen que ser "humanizadas" por parte de Bergamín. Es decir, que si tratamos a continuación el tema de la guerra civil, no lo veremos como una cuestión meramente aludida en algún diálogo o en una mención sin importancia, sino que todos esos pormenores afectan a una serie de personajes, se interiorizan en una de las máscaras que él ha incluido en la obra para animarlos e infundirles esa vida que siempre será más importante que el tiempo histórico en que ésta se desarrolla.

Y, de esta forma, el difícil tema de las relaciones entre la Iglesia y el poder político recibe su tratamiento, a partir de los tres sacerdotes que en ella aparecen: el Cura del pueblo, Don José, un dominico francés y el Jesuita. Aunque, como comprobaremos, también la figura del Médico se interfiere, de alguna forma, en esta cuestión. Ya hemos podido comprobar en *Tanto tienes* la oposición acérrima de Bergamín hacia cualquier politización de la Iglesia de Jesucristo, sea del signo que sea[67]. El mérito de *La niña guerrillera* respecto a este tema quizás estribe en que, siendo un tema secundario – y no principal como en su primera pieza en el exilio – y colocando dicho conflicto en personajes anónimos – y no con nombre y apellidos - , consigue decantarse de la trama principal como una preocupación importante dentro de la lucha general sobre la que versa esta obra. Pero hay que reconocer que nuestro autor, en este caso, "hace trampa", pues a pesar de repetir hasta la saciedad la no adhesión de la Iglesia a ninguno de los dos bandos en litigio, se le escapa, sin duda, su deseo y defensa de que debe alinearse junto con el pueblo, con los guerrilleros republicanos.

Por tanto, si de entrada aparece en la obra un sacerdote neutral, el Cura, y dos claramente alineados en cada uno de los bandos en lucha - el dominico en el bando guerrillero y el jesuita junto a las fuerzas represivas de Franco -, este esquema cambiará considerablemente al final de la Tercera Jornada con la conversión del Jesuita al sueño de la Niña (p. 151). Un poco antes, se habrá ido viendo la evolución del Cura del pueblo, quien sufrirá un cambio más paulatino y que se irá definiendo poco a poco a lo largo de la obra. De esta forma, si en el Cuadro II se limita a acompañar al fraile francés a hablar con el sepulturero y quitarse luego de en medio (pp. 108-109), es capaz en el cuadro siguiente de contestar con valentía al Juez (pp. 114-115) y al Jesuita (pp. 116-117) e incluso recita al final de esta escena la canción que sirve como himno a los guerrilleros (vv. 306-309). Sin embargo, sigue sin comprender que tengan que caer en la misma crueldad que sus enemigos (p. 117) y su deber eclesiástico está por encima del deseo de apoyar íntegramente a los maquis[68]. Su figura no vuelve a aparecer en escena hasta el Cuadro VII, pero, involuntariamente, será el causante de la muerte de la Niña con ese mensaje que le hace llegar por mediación del Niño del acordeón y de los guerrilleros en el Cuadro V:

> *(Desconcierto general. Aprovéchalo el Niño, que se acerca a los guerrilleros y les da un papel, diciéndoles.)* NIÑO. El señor cura me dió este papel: son noticias para la Niña.... (p. 131).

---

[67] *cf.* el subapartado "La temática religiosa: el individuo y la Iglesia" del estudio a *Tanto tienes cuanto esperas* y la nota 44 a *La niña guerrillera*.

[68] Impulso que sí tenía fray José, quien desde el primer momento estará dispuesto a tomar el relevo de Martinico, en lugar de la protagonista: "Niña, si te gusta cambiar de traje, toma el mío, dame el tuyo; yo tengo más fuerzas que tú para ser Martinico..." (*op. cit.*, p. 111).

Y ya en ese instante sabemos que su negativa en los interrogatorios anteriores a romper el secreto de confesión, al que su ministerio le obliga, le ha valido ser objeto de vigilancia por parte de las fuerzas de represión, por lo que su encarcelamiento y posterior muerte no tienen que sorprendernos. Continúa, así, con el testigo y el martirio de la Niña y también con la continuidad de su alma y de su labor en el futuro:

> CURA. Pues vamos. *(A los niños que rumorean:)* Vosotros marchaos también, ahora, a vuestras casas... Mañana, a la mañana, como hoy, venid aquí a buscarme...
> NIÑA. ¿Vendrá, señor cura?...
> CURA. Sí, hijitos, sí, vendré, vendré... (p. 142)

Su enseñanza de las bienaventuranzas de Cristo no resultará baladí, porque, al igual que en el romance de "Don Martinos", constituirán las mismas uno de esos cuentos y cuentas que se irán repitiendo a las generaciones futuras, a los niños que ya cuestionan con sus preguntas la realidad histórica que les tocó vivir.

Respecto a los otros dos sacerdotes que aparecen en escena, el fraile dominico y el jesuita, podemos decir que cada uno de ellos representa las dos posturas tomadas por los representantes de la Iglesia ante el fascismo. Por un lado, el Jesuita detenta la actitud denunciada frecuentemente por Bergamín, de identificar la doctrina católica con el programa político defendido por la derecha española[69], así como su apoyo incondicional al mando de los sublevados. En este sentido, conviene destacar aquí los ataques de nuestro dramaturgo a la idea de que la guerra civil fuera considerada una "Cruzada" y la contrariedad que supuso, para él y para otros republicanos católicos, la publicación de la carta colectiva de los obispos españoles donde se vertían tales afirmaciones[70]. Por otro lado, la elección de un dominico de nacionalidad francesa le resulta lógica a Bergamín, pues nuestro dramaturgo conocía perfectamente que:

---

[69] "Carta abierta a Madame Malaterre-Sellier, respondiendo al libro de Francisco Gay: *En las llamas y en la sangre*", *Hora de España*, 1 (enero 1937), pp. 23-31; recogido en José BERGAMÍN, *Cristal del tiempo*, edición de Gonzalo Santonja, Guipúzcoa, Hiru Argitaletxea, 1995, pp. 101-115. O el artículo, escrito ya en el exilio, "Paz con paz, guerra con guerra", *AIAPE*, Montevideo, I época, 29 (1939), pp. 1-2. El problema, en opinión de nuestro autor, venía de antes, desde la Restauración borbónica ("Por nada del mundo (Anarquismo y Catolicismo)", en *Detrás de la cruz...*, pp. 62-64).

[70] "Pocos días antes de celebrarse este II Congreso, los católicos republicanos reciben un inmenso mazazo propinado por la Carta Colectiva del Episcopado Español, en la que se justificaba el alzamiento militar al tiempo que se legitimaba los excesos cometidos por los sublevados durante el conflicto. Esta carta, redactada en su totalidad por el Cardenal Isidro Gomá y Tomás y suscrita por la gran mayoría del episcopado y el clero español, supuso una profunda fractura en el seno del catolicismo español, resultando de ella facciones tan distintas que resultaba imposible la reconciliación con términos como "cruzada" o "nacionalcatolicismo". Imaz se siente engañado por el incomprensible partidismo del clero español y lo expresa con una inusitada dureza". (Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)...*, p. 133).

> El bombardeo de Guernica tuvo un impacto particularmente hondo en ciertos sectores del catolicismo francés. Intelectuales católicos como François Mauriac y Jacques Maritain firmaron un manifiesto que calificaba de especialmente atroces las circunstancias del bombardeo y hacía constar el catolicismo del pueblo vasco. Mauriac (...) recordaba qué crímenes se habían cometido en ambos bandos y reprochaba a la izquierda francesa su silencio ante los perpetrados en territorio republicano. Maritain, que era el más destacado pensador católico de Francia y trataba de elaborar una fundamentación cristiana de la democracia, se opuso con particular energía a la pretensión de considerar la Guerra Civil española como una cruzada y redactó el manifiesto fundacional del Comité por la Paz Civil y Religiosa en España. (...) Tales actitudes eran, sin embargo, minoritarias dentro del catolicismo francés, que mayoritariamente aceptó, como el conjunto del catolicismo mundial, la interpretación de la guerra expuesta por los obispos españoles en su carta colectiva del 1 de julio de 1937. Dicha carta, que legitimaba el alzamiento militar, fue tan beneficiosa para la imagen internacional de Franco, como dañino había sido el bombardeo de Guernica. No obstante, otra voz católica se elevaría en Francia contra Franco en 1938: la de Georges Bernanos, un escritor de extrema derecha que quedó horrorizado por la represión antirrepublicana que presenció en Mallorca y la denunció vigorosamente en su libro *Les grands cimitières sous la lune*[71].

Pero antes de la destrucción de la ciudad vasca, se habían dejado oír voces en el país vecino manifestándose en contra de la guerra, en un principio, y acabando por detentar una actitud decididamente antifascista[72]. Indudablemente, ésa es también la postura que toma el Cura en la obra que nos ocupa y la del propio Bergamín, cuya radicalización va pareja con el enfado que le produce el desarrollo de los hechos así como las declaraciones o gestos oficiales de la Iglesia católica a medida que éstos se producen: "Bergamín se encuentra en estos momentos en el ojo del ciclón: Como cristiano, adopta una valiente postura junto a Brouwer y Pellicer condenando a los católicos franquistas y al Papa Pío XII, fotografiado mientras bendecía aviones nazis; Bergamín se considera al lado de ese "pueblo Cristo" que dijera Cassou, ese pueblo hijo de carpintero, "sacrificado por una clerigalla y por una casta de militarotes" apoyados ahora por un Cardenal Gomá que aseguraba haber visto cómo los vascos provocaban con cortocircuitos el incendio de Gernika, al tiempo que censuraba la encíclica "*Mit Brenneder Sorge*" que condenaba el nazismo. Encontramos aquí un Bergamín indignado que sólo encuentra consuelo en su lucha particular contra esos demonios - que sólo consiguen reforzar en él la idea de la existencia de Dios -. Bergamín, más católico cada día, se va convirtiendo por enfrentamiento en un antifascista convencido, máxime por lo que de barbarie tiene el fascismo y por lo que de cultura tiene lo popular. Su compromiso será definitivo en la firma de un manifiesto en "Protesta de los católicos españoles contra el bombardeo de Madrid, enero de 1937", firmado entre otros por Ossorio y Gallardo y Eugenio Imaz"[73].

---

[71] Juan AVILÉS, "El contexto europeo: intervención y no intervención", en, AA.VV., *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, pp. 295-296.
[72] Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)...*, p.104, nota 252.
[73] *op cit...*, p. 107.

Y esta discusión de fondo aparece aludida, además, en *La niña guerrillera*, por el compromiso – durante y tras la guerra – que había tomado el personaje del Jesuita frente a los otros dos sacerdotes, ejemplos para nuestro autor de la actitud que debía asumir la Iglesia (nota 53). Como hemos dicho ya, y como queda también expuesto en los artículos de nuestro autor sobre ese tema, la postura inicial de Bergamín, y de todos los sacerdotes que salen en *La niña*, se irá decantando cada vez más hacia una lucha activa y un ataque más radical contra el fascismo. Y así, si en un primer momento nuestro autor se limita a defender la voluntad de la República de respetar la libertad religiosa[74] y a postular que "la Iglesia deja a cada uno libertad de elegir los medios temporales para los destinos asímismo temporales; siempre que cada cual no olvide su propio destino espiritual, ni el destino supratemporal colectivo"[75]; más adelante reacciona con violencia ante declaraciones de algunas altas jerarquías eclesiásticas[76]. Pero, como hemos podido comprobar, no sólo en esta obra, sino también en *Tanto tienes,* Bergamín sabrá reconocer la valentía y el interés de otros muchos representantes de la iglesia por "libertar" a Dios de toda máscara temporal o monopolización política[77].

La última cuestión histórica que asoma entre los versos y prosas de este romance hace mención a la situación del campesinado tras la guerra y su situación de objeto de la represión franquista por su ayuda al maquis y su actitud reivindicativa por la tierra que labraban durante los años de la república. Como pudimos comprobar en *La hija de Dios*[78], constituye el problema agrario una de las asignaturas pendientes de la República, quien se vio desbordada por un mal enraizado desde siglos en la sociedad española:

> Si las iniciativas oficiales para remediar la situación del campo son escasas o fracasadas a lo largo de la historia española, las preocupaciones por este problema parecen haber sido constantes. Desde los siglos XVI y XVII abundan los informes contra la injusta repartición. En el XVIII, cuando las ideas alcanzan más madurez, unas tentativas para realizar una reforma agraria fracasan por la oposición de los terratenientes. Cuando se inicia la desamortización de 1836, Álvaro Florez Estrada preconiza un sistema de "Colectivismo agrario" pero las leyes liberales y desamortizadoras adoptadas redundan en provecho exclusivo de los ricos y de los caciques. En 1883 se crea una Comisión de Reformas Sociales, pero todo se limita a informes, concursos, memorias, etc. Ni la labor de Joaquín Costa o de Canalejas, ni la propaganda socialista consiguen mover al

---

[74] José BERGAMÍN, "La República española respeta la libertad religiosa en España. Mi opinión sobre la Iglesia Española", *Regards*, Valencia (10 noviembre 1936); recogido en Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)...*, p. 108, nota 260.

[75] "Prólogo" a *Por un orden católico,* de Étienne GILSON, Madrid, Cruz y Raya, 1936, pp. XIX-XX.

[76] "No hay guerra justa", *Estudios,* Valencia, 156 (septiembre 1936), p. 38; o "Los católicos ante la subversión", *Milicia Popular,* Madrid, 60 (3 octubre 1936), p. 4.

[77] Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)...*, p. 183.

[78] Ver notas 4 y 31 a *La hija de Dios.*

gobierno. Una ley de Colonización interior promulgada en 1907 no consigue asentar más de 11.000 hectáreas en 24 años[79].

El problema no pudo ser solucionado a fondo en la República y se agravó, si cabe, con la guerra civil, pues el bando sublevado no esperó a su triunfo definitivo para acabar de frustrar las esperanzas y sueños del campesinado. "De esta forma, y aun cuando la anulación de la reforma agraria puesta en práctica a partir de 1936 se produjo una vez terminada la contienda, en agosto de 1936 quedó suspendida la tramitación de toda la actuación del Instituto de Reforma Agraria y un mes después se anularon las ocupaciones campesinas de tierras realizadas tras la victoria del Frente Popular, devolviéndose las tierras a sus antiguos propietarios"[80]. Se quería, así, sofocar una de las fuentes de conflicto que, en opinión del bando franquista, había desencadenado la guerra civil. La reclamación de la tierra para quien la trabajara había sonado también como invitación a la lucha durante 1936-1939[81], y suponía un elemento de descontento más durante la posguerra. Esta situación era harto conocida por los exiliados españoles y por esa razón uno de los objetivos que se planteaba el movimiento de los maquis era concienciar de nuevo al campesinado sobre su precaria e injusta situación y conseguir, así, apoyos e incluso guerrilleros autóctonos que se adhirieran a su causa[82].

Bergamín sabía que una de las zonas donde más fuerte había sonado la reclamación de los campesinos había sido Aragón, de igual forma que había detentado uno de los frentes más resistentes al ejército de los sublevados[83]. Y como era lógico suponer, por su situación fronteriza, también los Pirineos aragoneses debieron sufrir una extrema represión como zona de paso de los guerrilleros hacia Francia o hacia España, o bien como escondrijo perfecto para armas y personas. En esa situación de militarización y de miedo, con las heridas de la guerra civil todavía sin cerrar, y con nuevos atropellos por soportar, transcurre la acción de *La niña guerrillera*. Y a lo largo de la obra son numerosas las escenas donde el miedo y la represión brutal hace acto de presencia. Incluso se oye alguna voz de protesta, en boca de los niños, sobre lo injusta que les resulta esa situación[84].

Pero, contra todo pronóstico, el mensaje que envía nuestro dramaturgo resulta más esperanzador y optimista que el de la obra anterior, donde el martirio de Teodora y de las otras mujeres parecía infructuoso, pues dejarán tras de sí una tierra arrasada y quemada a sus enemigos. En esta ocasión, y como ya hemos comentado antes,

---

[79] Serge SALAÜN, "Presentación" a AA.VV., *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra,* presentación y recopilación de Serge Salaün, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982, p. X. Ver también sobre el problema de la reforma agraria en la República, el estudio de Stanley PAYNE, "Antecedentes y crisis de la democracia", en AA.VV. *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, pp. 53-54.

[80] Jordi PALAFOX, "La economía", en AA.VV. *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, p. 236.

[81] Como podemos comprobar en los poemas que se incluyen en el *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra...*, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982.

[82] Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950...*, pp. 91-92 y 105.

[83] Michael ALPERT, "La historia militar", en AA.VV., *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, p. 157.

[84] *cf. La niña guerrillera,* Cuadro VII, pp. 140-141.

toda la obra girará sobre la esperanza cierta en la victoria final y en el pueblo que lucha. Y para mostrar esos dos aspectos, se vale Bergamín de dos imágenes relacionadas con la tierra: la primavera que siempre llega tras el invierno y la muerte fecundante.

Podemos señalar en *La niña guerrillera* numerosas alusiones a la regeneración de la naturaleza en la estación primaveral, asociándolas a esa clase de plantas – como el edelweiss o flor de la nieve - que nace en medio de las altas montañas, parece que muere, tras ser enterrada por la nieve, pero que vuelve a surgir con la llegada de cada nueva primavera[85]. Esta metáfora es utilizada por parte de Bergamín como símbolo expreso de la protagonista de esta pieza, pero también como emblema de la victoria final de los guerrilleros[86]. Se vuelve, de esta manera, la lucha en confianza de que todo lo que se hace y se sufre no caerá en terreno baldío y que la esperanza en la victoria final tampoco quedará frustrada, pues también la primavera acaba abriéndose paso por muy duro que haya sido el invierno. El propio entierro de la protagonista entre la nieve, la convierte en esa nueva flor cuyo recuerdo actúa de forma esperanzadora para los que prosiguen la guerra por ella:

> PASTOR. Sígueme, Montiño, nosotros la descolgaremos, mientras éstos le abren por la tierra, bajo la nieve, su camino del cielo...
> ASTURIANO. Poquito a poco: lo más duro es romper la corteza helada. ¡Madre, a tí te la damos que era tuya y fue nuestra!
> TRISTÁN. ¡Siempre será nuestra! (p. 153)

Las palabras últimas de Tristán evocan esas otras que dejó escritas Bergamín a propósito de la esperanza: "Esta fidelidad al recuerdo, que es la esperanza, la vimos también en aquellos españoles que nos trazó nuestro André Malraux en su novela sobre nuestra lucha en España; y por eso la tituló de ese modo *L'Espoir*; porque la esperanza, esa esperanza totalizadora del recuerdo fiel, es la atmósfera moral, o religiosa, en que nuestros héroes españoles, como estos heroicos rusos de Simonov, toman su aliento: el aire que respiran"[87]. Entronca, de esta forma, nuestro dramaturgo su romance con una clase de teatro de la esperanza, entre cuyos representantes citaba a Calderón y a Ibsen:

> El teatro de Ibsen recoge en su seno, fabulosamente, como el de Calderón, un pensamiento cristiano, cuya paradójica contradicción viva

---

[85] Las referencias encontradas a esa flor o "primavera bajo la nieve" comprenden, además de ese título que da pie a la tercera y última jornada, los versos 277-278, 286-287, 295-296, 304-305, 813-814, 834-835, 841-842, 845-848 y 850-851. También en la "nota liminar" – y en las *Apostillas*- compara nuestro autor a la protagonista con una "humildísima florecilla de los campos" (*op. cit.*, p. 160). Sin olvidarnos las comparaciones con otras "guerrilleras" que sobre esta imagen de la primavera establece Bergamín en el fragmento de unos de sus artículos y que hemos reproducido con anterioridad en este estudio introductorio.

[86] Véase la nota 100 a *La niña guerrillera*, para un artículo de Bergamín, donde se relaciona la República con la primavera, aunque se trate, como la que aparece en esta pieza, de una primavera envuelta en llamas, infernal.

[87] José BERGAMÍN, "Cristal del tiempo, II: añoranza y esperanza (El poeta ruso Simonov)", *El pasajero, peregrino español en América, I...*, p. 84.

> atormenta a la conciencia humana desde que lo enunció dramáticamente la dialéctica de San Pablo. Y por eso, sobre esos dos teatros parece que flota como un mismo aliento sobrenatural de desesperada esperanza. El de Calderón viene a recoger (...) la experiencia española de dos siglos de desengaño victorioso. El de Ibsen parece recoger en ese mismo empeño otros dos siglos europeos de conciencia humana desengañada. Desengaños del mundo, desde luego. Pero ¿no cabrá también en el misterio con que se nimba de extraña luminosidad la figuración dramática de estos teatros, de esta poesía, como la interrogante amenazadora de otro desengaño más hondo, que no sé si me atrevería a llamar desengaño de Dios?[88].

Sin olvidar tampoco que ya en *Tanto tienes* lograba que triunfase la nave de la Iglesia por encima del oleaje de pecados, blasfemias y politizaciones en que se veía inmersa. Ahora le toca el turno a ese pueblo español, cuya lucha por la libertad continuaba en opinión no sólo de los guerrilleros sino también de Bergamín desde el exilio. Y al igual que quiso apoyar al bando republicano durante la guerra civil con su literatura[89], mantendrá ese espíritu de invitación a la resistencia en *La niña guerrillera*. No obstante, creemos que nuestro dramaturgo logra salir de nuevo airoso de una cuestión aún más compleja: otorgar un aire positivo a la ensoñación y a la esperanza, al recuerdo y la confianza en lo que deparará el mañana. Por esta razón, la obra gira, entre la memoria del pasado y la esperanza en el futuro, para unir, de esta manera, la poesía y la realidad: "Para trascender, superar la contradicción en la que se encuentra en este punto su pensamiento, Bergamín hace uso de lo que él llama "la razón de soñar", de nuevo otra paradoja que oculta el término "esperanza". Esta razón de soñar esconde un íntimo deseo de "ser pasado", al que Bergamín llama "añoranza", cuya vuelta atrás convierte al hombre en una realidad siempre a expensas de la palabra que la recuerde: la poesía"[90]. Y en esa tela donde se entrelaza pasado y futuro, recuerdo y sueño, tragedia y esperanza, urdirá su romance nuestro dramaturgo, con la confianza plena en que el invierno se transformará en primavera y la canción de sepultura se convertirá en melodía de cuna:

> La fidelidad al recuerdo, que siembra en la tierra nuestra muerte como semilla de esperanza, es la que nos hace creer cuando esperamos, esperar porque de tal modo creemos. La fidelidad al recuerdo por la esperanza, a la esperanza por el recuerdo, como quiere el poeta, entrelaza en nosotros esa figuración penelópica de la vida, que es un tejer un destejer el sueño de la historia por el hilo del alma humana. Del alma del hombre, que para ser, o por ser, memoria, recuerdo, es también esperanza. El sueño de la historia (sueño entrañable y laberíntico) revive poderosamente en este

---

[88] José BERGAMÍN, "Las cuatro esquinas del sueño: Hombre adentro", *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer (Temas de hoy y de siempre, 2), 1973, pp. 152-153.

[89] Recordemos no sólo su obra teatral *El triunfo de las germanías*, sino sus colaboraciones en *El mono azul*, *Milicia Popular*, *Hora de España*, *Nueva Cultura*, sus conferencias radiadas o intervenciones en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas durante la guerra civil (*cf.* Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, capítulo IV: "La guerra civil", pp. 97-131).

[90] Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)...*, p. 255.

> patriótico, que es también matriótico, cantar: en esta balada de la esperanza, que con nuevas palabras sencillas y eternas nos dice en su poema dramático de los hombres rusos y en su canción o balada del amor y la muerte, el joven poeta ruso Simonov.
>
> Vuelve a cantarnos en sus palabras este poeta la misma canción o cantar de cuna de los hombres y de los pueblos que mecen con canciones infantiles sus sueños de muerte. Canción de cuna y sepultura - ¡que es la misma canción! - la del tránsito del nacer o del morir: la del soñar; canción de cuna y sepultura como la que el mítico personaje ibseniano Peer Gyn, cantaba a su madre agonizante[91].

Reproducimos este extenso fragmento porque aparecen otras cuestiones relacionadas con *La niña guerrillera*, además de la que estamos tratando ahora. Porque en ese "tejer y destejer el sueño de la historia por el hilo del alma humana" reconocemos la función de las Tres Viejas a lo largo de la obra; y lo mismo sucede con esas canciones que aúnan la muerte con la vida en una nueva imagen de regeneración y ciclo vital continuo, tal y como ya lo simbolizaban la primavera o la flor que se esconde bajo la nieve.

Llegamos, así, al segundo aspecto relacionado con la lucha por la tierra: la muerte fecundante. Bergamín desea que los guerrilleros muertos actúen como lo hicieron los primeros mártires cristianos. Es decir, que su muerte se convierta en testimonio y, de esta forma, influya en los sueños y aspiraciones de las nuevas generaciones. Lograrán, con esta actitud, que la muerte sea fecunda, produzca nuevos hombres y mujeres que compartan ese ideal y que, a la vez, mantenga en la memoria de los vivos las hazañas de los que les precedieron en esa misma lucha. Y morir de esa manera, por una causa altruista, supone vencer, en última instancia, a la muerte, pues el recuerdo de su persona llegará más allá de aquéllos que la conocieron. En todo este planteamiento subyace ese amor a la tierra por la que luchan y donde quieren ser – como sus predecesores- enterrados. Y ésa es una de las razones de que se mantengan decididos a que no se la arrebaten, y a no considerar por definitiva la derrota de la guerra civil: "En la temática del romancero, la tierra es calificada de feliz cuando se sitúa en el campo republicano y de "triste" o de "mártir" cuando la pisa el enemigo. La empresa propuesta radica en conseguir la libertad de esta última, rescatarla de las manos que la venden y la manchan, y devolverla a los que la trabajan, la aman y se compenetran con ella"[92].

Tal y como defiende en *La hija de Dios*, puestos a morir, resulta preferible morir por una causa, por un ideal, para, de esta manera, fecundar una tierra que no debe quedar estéril - aunque ése sea el final que le toca en la tragedia bergaminiana mencionada -. Prefiere, en esta ocasión, nuestro autor que el martirio de su protagonista sirva para algo, como lo fueron en su día las muertes fecundantes de *Los rusos* de Constantino Simonov:

> Estos hombres esperan y resisten, decididos a hacerlo hasta que mueran. Pero su heroísmo no tiene gestos: es callado, humilde y poderoso. Estos hombres no se sienten heroicos. Uno de ellos, el jefe, el más fuerte y

---

[91] José BERGAMÍN, "Cristal del tiempo, II: añoranza y esperanza (El poeta ruso Simonov)", *El pasajero, peregrino español en América, I...*, p. 85.

[92] Serge SALAÜN, "Presentación" a AA.VV., *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra...*, p. XXI.

> valiente, exclama: - *Yo si he de morir quiero morir por algo, no quiero morir sin tener razón para hacerlo*- . ¿Razón de odio o de amor? Estos hombres rusos son muy diversos entre ellos: (...) todos se sienten, juntos, unidos por una misma cosa, una misma causa: de odio y amor. Aman a su país, sus tierras, sus ciudades, sus tradiciones: aman profundamente en el tiempo la continuidad de la que es su patria, en sus paisajes y en sus hombre, en sus pueblos, en su historia. Y por ese amor, amor a su patria común, odian a quienes quieren, por la fuerza, por el crimen, bárbaramente, arrebatársela[93].

Además, ese ideal o razón por la que morir sirve para llegar a la revolución, y a la auténtica esperanza, "porque esperar no genera esperanza sino su antítesis: decadencia, mientras que la revolución exige sueño y razón de soñar, y la esperanza es el arte de soñar despierto, todo lo contrario de lo que Bergamín desea: *¡Esperar! no pronunciéis ese verbo fatídico que creo ha de ser la inscripción del purgatorio: aquí están los que esperan*. Pero ese purgatorio de medias tintas, de los que esperan, es lo que menos deseaba Bergamín para España"[94]. Se comprende, así, el interés de nuestro dramaturgo por lograr que todos los personajes tomen partido y luchen, de forma activa, junto al bando de los guerrilleros, ya que, sólo desde esta óptica, conseguirán volver las cosas a su orden natural y vencer la esterilidad que provoca la guerra. Y es que, al igual que durante la confrontación civil, "la guerra, quizá más que los hombres que la hacen, constituye el verdadero enemigo. Aparece como un monstruo antinaturaleza, un atentado al orden natural y perfecto de la vida profunda del campo. Más allá de los efectos inmediatos, como las bombas, los árboles desgarrados, los cultivos arrasados, el drama reside en una orientación nueva y viciada del campo. La antigua armonía del hombre y de su tierra deja de existir. El trabajo, hijo de esta armonía, no se puede desenvolver en sus debidas condiciones. Una imagen frecuente es la del barbecho asimilado a una tierra vacía, estéril, "yerma". Las entrañas del suelo ya son "entrañas muertas". La guerra es la Muerte y, cosa más grave aún, la esterilidad; aquí encontramos ya el tema mítico de la fecundidad como destino natural de la tierra"[95].

Y quizás también en estas razones encontremos la causa por la que la Niña – como lo harán por otros motivos diferentes protagonistas de Bergamín - renuncia a su labor reproductora, afirmando: "no quiero sangre maldita" (v. 699). Deja esa labor materna que, involuntariamente, había tenido que tomar respecto a sus hermanitos, para ocuparse de destruir la guerra con sus mismas armas: el odio, la sangre y el fuego. Y la aparente esterilidad que podía sufrir su vida, sin unos hijos que *perpetúen* su memoria, se convierte en muerte fecundante por esa canción o romance que llevará su recuerdo a futuras generaciones, o bien, su consuelo a otras niñas que, como ella, deban convertirse, a su pesar, en guerrilleras.

---

[93] José BERGAMÍN, "Cristal del tiempo, II: añoranza y esperanza (El poeta ruso Simonov)", *El pasajero, peregrino español en América, I...,* p. 80.

[94] Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)...,* p. 255. La frase en cursiva procede de un diálogo de *Casandra* de Benito Pérez Galdós, que Bergamín cita en su artículo "La estrella nunca vista", *El Pasajero,* I..., p. 87.

[95] Serge SALAÜN, "Presentación" a AA.VV., *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra...,* p. XXI.

3.3.2. Poesía: romance, copla y cuento en *La niña guerrillera.*

Ya hemos tenido ocasión de comprobar cómo Bergamín supo integrar la historia dentro de su romance, sin que se resintiera la pieza, por un excesivo afán de verosimilitud. Sin duda, fue un acierto por su parte entremezclar esas pinceladas de realidad poética con las escenas de remarcada expresividad lírica, así como salpicar toda la pieza con este tipo de elementos vinculados con la literatura y el sabor popular. De esta forma, el romance, la copla y el cuento no resultan simples recursos expresivos - sólo útiles en un determinado momento -, sino que se involucran de tal manera en esta pieza que constituyen su fundamento y origen, como esperamos poder demostrar en las próximas páginas.

La pregunta inicial que nos vemos obligados a formular se refiere a la causa o necesidad de incluir en la obra un plano "exageradamente poético" (p. 161). Bergamín nos da una respuesta en esas mismas *Apostillas,* pues aclara que esas escenas sirven de contraste o iluminación a las otras, las que constituyen la "forma poética" de *La niña guerrillera.* De esta manera, la "historia" que se desarrolla en el teatro queda más destacada e iluminada por esa irrealidad – aunque para nuestro dramaturgo todo en el teatro sea ilusión y engaño – más lírica. Pero, quizás, podamos ofrecer otras posibles razones que se esconden tras ese desdoblamiento tan manifiesto y que, como comprobaremos, no se da en otras obras de su producción dramática en el exilio.

En primer lugar, podríamos alegar una preferencia crónica en Bergamín por demostrar que la realidad guarda otras interpretaciones que las que a simple vista perciben nuestros sentidos. Y ese dar entrada a lo más profundo del ser humano – sentimientos, deseos, sueños, anhelos, angustias, ideales, lamentos – sí que es un rasgo común a todo su teatro y labor literaria. La intimidad de las personas, su alma, es lo que le interesa resaltar como distintivo de cada ser humano. Pero, además, constituye esa parte inmaterial del hombre la que conforma la medida temporal de las cosas y, en última instancia, de la realidad que le rodea. Y, así, el tiempo se detiene o se presiente gracias al alma, ya que, como decían los escolásticos, "sin alma no hay tiempo: ni que perder ni que ganar. No es el tiempo el que hace o deshace el alma sino el alma el tiempo. En nuestro lenguaje español *hacer tiempo* como tantas veces dijimos, equivale a esperar: y a esperar desesperando. Por esa razón llamaba Landsberg (...) a nuestra filosofía definitiva, implícita y explícita en nuestra tradición poética y creadora de lenguaje vivo, una ontología de la esperanza. Penélope hace y deshace tiempo, espera y desespera, tejiendo y destejiendo el propio destino como tejido de su alma, por una esperanza que nace del recuerdo. Unamuno nos dirá, muy a la española, que no hay esperanza sin recuerdo"[96]. A nuestro entender, esta fusión entre lo pasado y recordado, por un lado; y lo futuro y soñado, por otro, conforman los cimientos sobre los que se asienta el armazón de toda la pieza. No en vano, esa conexión íntima – "penelopénica", en palabras de Bergamín - entre esperanza y recuerdo se desarrolla a lo largo de toda la obra, y se nos muestra en diversos aspectos.

Y es que, sin duda, podemos afirmar que pasado y futuro se funden en los personajes que representan, respectivamente, el destino y la memoria de la Niña: las tres

[96] José BERGAMÍN, "La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos: (Mito. Historia. Poesía)", *Escritura*, Montevideo, 6 (enero 1949), pp. 19-20.

Viejas y las Tres Muchachas. Las primeras representan el futuro de la protagonista, y aparecen caracterizadas como las parcas[97] que van tejiendo y destejiendo los acontecimientos que completan la vida de una persona. Con sus palabras adelantan lo que le va a pasar a la guerrillera, pero también contribuyen con su presencia a que ésta exprese sus sueños, esperanzas y decisiones. Las segundas, por su parte, constituyen el recuerdo – pues sus bocas serán las que reciten siempre el "nuevo romance" de la niña guerrillera – y la irrealidad. Este último rasgo es enfatizado por parte de Bergamín no sólo con su descripción acorde con los rasgos típicos de las hadas (nota 94), sino con las menciones expresas a ese aura misteriosa o fantástica que envuelve cada una de sus apariciones en escena[98]. Además, los dos tríos de personajes intensifican el matiz de claro- oscuro buscado en toda la obra, pues mientras las Tres Viejas aparecen siempre de negro, enlutadas y como sombras, las Tres Muchachas surgen como imágenes luminosas, nevadas y llenas de luz: "Quedan las tres negras figuras de las viejas inmóviles, como estatuas de sombra, y entran las tres muchachas, que se adelantan, con ritmo de baile, como al fin del cuadro II, y dicen" (Cuadro IX, p. 155). También es importante destacar que, aunque en tres ocasiones coincidan sobre el escenario, no se produce ningún parlamento entre ellas, pues en esos tres cuadros en que aparecen juntas (cuadros IV, VI y IX), las Tres Muchachas se dirigirán a la Niña – sola, dormida y enterrada, respectivamente -, después de que intervengan las Tres Viejas. Conservan, así, su carácter misterioso y ambiguo, pues no sabemos si las seis presencias femeninas conforman una única visión en la que se confunde lo vivido y lo soñado.

Precisamente, esa confusión conforma un segundo juego irreal o lírico en toda *La niña guerrillera,* donde de nuevo la historia y la poesía vuelven a ser uno, como en otros textos defendía Bergamín: "El mito, la historia, la poesía, *¿todo puede ser uno*? ¿Y qué uno? ¿O qué otro? (...) Mito, Historia y Poesía, todo puede ser uno porque todo puede ser otro: todo y nada y lo mismo. ¿Narciso se enfurece para ensimismarse o se ensimisma para enfurecerse? ¿Se suicida o se inmortaliza? Y ese otro o eso otro, temporalidad inmortal soñada, poetizada, historiada, ¿no eres tú?, ¿no soy yo? ¿O es el otro, lo otro, la

---

[97] "En un rincón, perdidas en las sombras, tres viejas, igualmente vestidas, como campesinas del país, pero enteramente enlutadas, con negros mantos: dos, devanando una madeja, la otra tejiendo" (*La niña guerrillera,* cuadro I, p. 94); "Las Viejas han ido oscureciéndose, volviendo a su rincón a devanar y tejer, como al principio, mientras la Niña, sigue, al lado de los niños dormidos, acunando, como a ellos, al cuerpo muerto" (*op. cit.,* cuadro I, p. 107); "En un rincón, lo mismo que en el acto primero, las tres viejas acurrucadas: dos devanando una madeja, la otra tejiendo" (*op. cit.,* cuadro IV, p. 118); "las tres Viejas, ahora claramente vestidas como brujas de cuento" (*op. cit.,* cuadro VI, p. 134); "las viejas, entre tanto, quedan alrededor de la Niña dormida, viéndoseles entre las manos, ahora, la rueca, el huso y las tijeras, con los que laboran, evocando la representación habitual de las Parcas" (*op. cit.,* p. 136, nota 95).

[98] "Sus vestidos son de aldeanas, pero tan cubiertos de nieve que parecen fantásticos" (*op. cit.,* cuadro II, p. 111); "envueltas en nieve" (*op. cit.,* cuadro IV, p. 122); "entran entonces las tres muchachas nevadas, más irreales que nunca, como figuración de hada en los cuentos" (*op. cit.,* cuadro VI, p. 136). Únicamente no se remarca ese carácter irreal cuando se presentan delante de los Niños (*op. cit.,* cuadro VII, p. 143, y cuadro VIII, p. 151) para remarcar que a los ojos de estos oyentes no son figuras misteriosas o fantásticas.

vida o la muerte?”[99]. Esa búsqueda de la paradoja y de la “otra realidad” quedará reflejada en la obra que nos ocupa no sólo en esa fusión entre los personajes que representan el futuro y el pasado de la Niña – que, para mayor juego bergaminiano son asumidos, respectivamente, por las Viejas y las Muchachas -, sino por el mismo desarrollo de la obra, donde el personaje legendario o romanceado de la protagonista se va creando a la vez - ¿o antes? – que su figura real o histórica. Ya el propio autor reconoce en las aclaradoras *Apostillas* que “la fórmula tradicional de nuestro teatro clásico y romántico- dramatizar, dándole acción escénica, un romance lírico-épico - no me serviría, porque este caso se presenta justamente al revés. Es el episodio, el suceso, el hecho, la anécdota trágica, la que se adelantaba categóricamente a su transformación novelesca, legendaria, mítica de romance. Para ello hubo que empezar por inventar el romance mismo, como si su transformación histórica ya se hubiese cumplido. Entonces, con natural consecuencia, se imponía teatralmente, esta sucesión: la del paso de la anécdota o episodio al romance poetizador, saltando, a veces, hasta la copla su sintética conclusión simbolizadora. No podía nacer el drama de la copla, ni del romance - como en Lope y sus seguidores - sino éstos de aquél” (p. 161). Esos saltos en el tiempo, ese tejer y destejer con la memoria los acontecimientos que van sucediendo alrededor de la protagonista, llevan no sólo a esa mezcla entre recuerdo y memoria que hemos mencionado antes, sino a la prolongación de una leyenda que parece no tener interrupción temporal.

Y desde luego, esa prolongación de la “doncella guerrera” en la “niña guerrillera” va unida a otras sucesiones significativas. Destacamos aquí ese recuerdo, a modo de dedicatoria, que pone al principio de la obra Bergamín, y donde enlaza la figura de su mujer – recientemente fallecida - Rosario Arniches, con la de su hija, Teresa Bergamín; las Tres Viejas alternando con las Tres Muchachas; los Niños como continuadores de las tres verdades[100] que van aprendiendo a lo largo de la obra; la recitación del romance que “empiezan” las muchachas en el cuadro VII ante el público infantil, aunque se muestra en escenas anteriores que ya lo había iniciado hace tiempo[101]; o bien, en algunas de las repeticiones de coplas o de estrofas del romance que se van sucediendo en las tres jornadas. Sin olvidar que esa misma idea de “primavera bajo la nieve” a la que antes hacíamos mención también posee esa nota de continuidad cíclica apuntada en los elementos que ahora citamos.

Todo ello nos conduce a poder considerar esta pieza como uno de esos cuentos que nunca acaba, porque empieza, de nuevo, por donde había terminado. Tal creemos que sucede en *La niña guerrillera* y no sólo porque la protagonista recoja el testigo – anónimo – de la doncella medieval. Podríamos destacar otros elementos que así lo atestiguan. En primer lugar, las estrofas finales de las Tres Muchachas que, prácticamente, coinciden con los de su primera intervención en verso, cuando iniciaron su recitación del romance, nos llevan a pensar que se vuelve a contar la historia otra vez, al

---

[99] José BERGAMÍN, “La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito. Historia. Poesía)”, *Escritura*, 6 (enero 1949), p. 22.

[100] La histórica, aprendida de la experiencia vital de sus padres y que nos es desvelada por las preguntas que hacen al Cura; la religiosa, que viene de la lectura de las “Bienaventuranzas” por parte de dicho sacerdote; y la legendaria, concentrada en las dos escenas de los cuadros VII y VIII, en las que las tres Muchachas recitan el romance *de La niña guerrillera.*

[101] Lo podemos comprobar en los versos 270 y ss.; 417 y ss.; y 565 y ss.

estilo de esos cuentos infantiles que nunca llegan a su fin[102] y de los que Bergamín se mostró en alguna ocasión irónicamente partidario: "Y el que quiera o pueda entender que entienda, como dice, al fin, toda parábola, fabulosa o mítica. O colorín colorado, este cuento se ha acabado: precisamente porque no se acaba, porque no se puede acabar, porque es el cuento de nunca acabar y de empezar siempre de nuevo: la sorpresa mítica, el asombro poético, la conciencia histórica. El cuento y el canto, rostro de un recuerdo en la esperanza, que se continúa por el laberinto entrañable de la historia, helado en éxtasis cristalino de mito, resonante, cadenciosamente prolongado, repetido, en eco, en reflejo de poesía"[103].

En segundo lugar, nos encontramos con la constatación que hacen las Tres Muchachas en cuadro VIII de que: "¡Tan sólo otra guerrillera / podría resucitarla!" (vv. 817-818). Este deseo parece perfilarse como real a lo largo de la obra porque parece que las guerrilleras se suceden unas a otras, y se van sustituyendo, diferentes – o la misma – a la heroína anónima que da título a todo la pieza. Y, de esta forma, aunque el romance de Bergamín nos dice que surge la niña guerrillera para vengar a Martinico (cuadro I, vv. 224-238), en la leyenda que recitan las Tres Muchachas –empezando de nuevo por el principio – no se explica este mismo origen, sino que se remarca más el carácter fantástico o sobrenatural de su figura (cuadro VIII, v. 633 y siguientes), a la vez que se omite la existencia del guerrillero muerto como desencadenante de su lucha (vv. 678-692). En este caso, además, emerge su figura del bosque – de la naturaleza –, pues "llega la niña a su aldea / cuando ya nadie la canta" (vv. 671-672), como si se tratara de la protagonista de uno de esos cuentos fantásticos donde los personajes regresan a su tierra en otra época y no se sabe si han estado dormidos o muertos todo ese tiempo. Bergamín tampoco nos resuelve esa cuestión, ya que, si bien se alude varias veces al sueño a lo largo de la obra[104], en la escena que ahora estamos recordando el coro femenino nos la describe con algunos términos que vinculan elementos de la naturaleza con rasgos de la muerte (vv. 651-656), al igual que ya antes las tres Viejas la habían descrito así para remarcar la proximidad de su fin:

> Niña, ¿qué tienen tus ojos
> que parecen dos violetas?
> -¿Qué tienen, niña, tus manos
> amarillas como cera?
> -¿Qué ceniza en tus cabellos
> te nieva de sombra incierta?
> -¿Qué sueño de nieve y sangre
> quema de fiebre tus venas? (vv. 513-520)

---

[102] Como ejemplo de este tipo de relatos "interminables" podemos citar algunos de los "cuentecillos" que recoge Fernando Llorca, en su antología *Lo que cantan los niños*, a base de repetir la misma historia – igual o con alguna pequeña variación – o terminar preguntando: "¿quieres que te lo cuente otra vez?" (Fernando LLORCA, *Lo que cantan los niños*, Valencia, Prometeo, 1914, pp. 169-170).

[103] José BERGAMÍN, "La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito. Historia. Poesía)", *Escritura*, Montevideo, 6 (enero 1949), p. 22.

[104] Cuadro I, vv. 1-19, 32-61, 244-263; cuadro IV, vv. 380-383, 417, 425-431, 451-452; cuadro VI, vv. 497-498, 529, 540-541 y 631; cuadro VII, v. 668; cuadro VIII, vv. 783-786 y 811-818. *Cf.* notas 90 y 109 de *La niña guerrillera* y las *Apostillas*, p. 159.

Esta descripción “irreal” de la protagonista y que juega no sólo con los tres colores de la bandera republicana, sino con las dos tonalidades cromáticas que imperan en toda la obra - el blanco de la nieve y el rojo de la sangre y del fuego -, incide en ese aire de cuento que estamos apuntando. También se puede ofrecer una tercera explicación a la entrada de la protagonista en la lucha de la guerrilla. Nos referimos a ese tipo de leyendas donde una mujer se metamorfosea de animal durante unas horas o épocas del año, tal como sucede en el relato d’Arras sobre Melusina o en la leyenda de “La corza blanca” de Bécquer[105], por citar dos ejemplos bien conocidos por Bergamín. Además, esta clase de leyenda, al igual que la leyenda de “ La doncella que fue a la guerra”, se sustenta en una larga tradición popular e incluso podríamos encontrar también un viejo romance sobre este mismo tema[106]. Pero más que destacar aquí las posibles fuentes de esta pieza, creemos más interesante resaltar su relación, dentro del mundo de las repeticiones, con el cuento o la cuenta, tal como señalan las Tres Viejas unos pocos versos antes de los que acabamos de reproducir y que dicen así:

LAS TRES VIEJAS.
- La España que estás soñando
es sueño que a ti te sueña.
- Nosotras desde la cuna
te enseñamos su conseja.
- El cuento que nunca acaba.
- El canto que siempre empieza.
- Siempre empieza y nunca acaba
de echarte la misma cuenta.
- Es el cuento de la niña.
- Y la cuenta de la vieja.
- El tiempo va entre tus dedos
cayendo como la arena.
- Lo cuentas cuando lo cantas:
hoy es ya si ayer ya era,
y mañana será siempre.
- Lo cantas cuando lo cuentas (vv. 497-512)

En estos dieciséis versos tenemos encerrados muchos de los elementos sobre los que estamos hablando: el sueño que mezcla no sólo ficción y realidad, sino pasado con futuro; repeticiones que sirven de enseñanza desde la “cuna” hasta la “sepultura”; el canto que se confunde con el cuento – y la cuenta -; en una palabra, las tres edades o tiempos del hombre – y de la mujer – aunados para siempre, como en la misma obra teatral en la que se integran estos versos. Una vez más, la repetición, el recuerdo y el volver al principio, aunque ya sabemos que para nuestro autor “podrá suceder que al final

[105] Véase la nota 92 a *La niña guerrillera* y la nota 167 a *Melusina.*

[106] Pascual Izquierdo, en su edición de “La corza blanca” de Bécquer remite a las fuentes de esta tradición y cita, entre ellas, un viejo romance del siglo XVI, “La biche blanche” (Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Leyendas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 244), 1994, p. 327, nota 1).

de tu pensamiento vuelvas a encontrarte en el principio, pero nunca te encontrarás como al principio”[107].

Para indicar este ir y venir sobre la historia y el mito de su infantil protagonista, Bergamín se sirve, además, de una imagen que actúa como metáfora de ese acto de enlazar – como si de hilos se tratase – las sucesivas repeticiones y vueltas al pasado y al futuro. Se trataría de esa alusión constante - a través de uno de esos juegos de palabras a los que era tan aficionado - al hilo y la cuenta, que se enlazarían con el urdir la historia o el cuento. Y sería ésta una lectura más de la obra, a partir de ese enlace entre “el cuento de la niña” y “la cuenta de la vieja”, que se trama no sólo en la representación de las Tres Viejas como parcas y, por tanto, con los atributos de hilar que le son propios, sino con las “cuentas” que tienen que saldar los guerrilleros (cuadro II, p. 109), por los compañeros muertos y enterrados – como la Niña – bajo la nieve. La acción de tejer y destejer como característica femenina rondó muy a menudo por la cabeza de nuestro dramaturgo, al igual que en la de su querido maestro, don Miguel de Unamuno, como revela una de las cartas que le envió en 1928[108]. Pero Bergamín lleva más allá la idea y, a partir del título de un libro decimonónico sobre “educación” de la mujer, *Coser y cantar. El alma en un hilo* (*manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mujeres*)[109], utiliza ese modismo en varios artículos y poemas como expresión no sólo del cuidado especial que se ha de poner en hacer las cosas, sino también, y sobre todo, como metáfora de la fragilidad de la existencia humana. Los tres sentidos de esa expresión se unirían en una obra teatral que no llegó a escribir pero cuyo argumento revelaba en una carta que dirige a Pedro Salinas en abril de 1942. Nos referimos a *Penélope o ¿cuál de las tres? o El último rincón del mundo*, que guarda cierta relación con *La niña guerrillera* ya que, tal y como explica nuestro autor en la citada epístola, “el caso mítico de la femininidad (sic) durante la guerra debe hacer volver a la mujer a ocupar su sitio sideral o pitagórico en el mundo: su rincón, inventándolo; ya que el mundo no los tiene, rincones, ni las mujeres los hacen: *hilando y tejiendo y teniendo cuenta con él*, como diría nuestro Fray Luis. Tejiendo y destejiendo ilusiones (...) Tres posibles e imposibles hijas de Penélope, o Elena - la que tiene el copo, la que devana, la que corta el hilo - representan aquellas tres formas más destacadas por la que la mujer moderna ha perdido su verdadero sitio en el mundo: perdiendo, desbaratando sus rincones, destruyendo el hogar; o sean (sic): el amor propio, el egoísmo narcisista; el amor humano en la promiscuidad que lo prostituye; y, por último, el amor divino en cualquiera de sus figuraciones directas o desviadas, religiosas o científicas y socializantes. De este modo pasa la mujer de graciosa figura humana a melancólica y divina Parca horrible. Tres eran, tres, las sombras penelópicas del tejer y destejer la vida, de este modo, femeninamente desilusionado por el juego triste de la muerte. La realización de estos símbolos me parece fácil. A una vieja Elena, modista, a la que por serlo escrupulosa llamaron Penélope, se le convirtió su Telémaco en tres hijas que por amor divino y humano, de los demás y de sí

---

[107] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 80.

[108] “Carta de Unamuno del 28 de febrero de 1928”, en Nigel DENNIS, *El epistolario: José Bergamín – Miguel de Unamuno (1923-1935),* Valencia, Pre-Textos, 1993, p. 74.

[109] Bergamín reprodujo un fragmento de este libro editado en Madrid en 1835 en *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*, reproducido en forma facsímil por Nendeln-Liechtenstein, Verlas Detlev Auverman KG, Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, 1974, p. s/n.

mismas, permanecieron hasta su vejez en soltería. Y todo esto pasa en el último rincón del mundo: un penelópico hogar apagado, estéril, deshecho; cosa y casa de modas o taller de trapos: teatral guardarropa femenino. Tejer y destejer ilusiones de la impaciencia. Entre tanto el monstruo de la guerra civil tragando, devorando Telémacos: destruyendo hombre, y al hombre. Mi comedia o farsa, o drama o melo-drama, o tragi-comedia, consistiría en esta tremenda interrogante que el hombre actual o el futuro (¿el héroe desilusionado?) deberá lanzar a la impaciencia femenina. Dígame lo que le parece este *asunto*. Si me anima, trataré de verificarlo. Seguirá siendo, para mí, un desahogo" [110].

Por lo que sabemos esta trama no dio lugar a ninguna pieza dramática bajo tal título, pero no es difícil encontrar en la figuración de las Tres Viejas esas parcas que, aunque no poseen el aire de la griega Penélope[111], sí que reflejan algunos de los asuntos arriba citados: aparecen casi siempre "arrinconadas" en *La niña guerrillera*; se alude también a un hogar "roto", por la muerte de sus padres y hermanos, de la protagonista; su actividad de tejer y destejer ilusiones y sueños; la repetición y el volver al principio; el contraste entre la mujer-hada, representada por las Tres Muchachas y la mujer-bruja que simbolizan las tres Viejas; y la muerte, la guerra y la destrucción del hombre como instrumentos destructores de la paz y la armonía hogareña. También esa triple feminidad aparecerá bajo otras máscaras en una de sus próximas obras, *Melusina y el espejo,* pieza con la que nuestro dramaturgo iba a cerrar la trilogía iniciada precisamente por *Penélope*[112].

Y si se trata de terminar este apartado sobre la ilusión y la irrealidad que tanto aproxima esta obra con el cuento, debemos destacar aquí la propia descripción de los personajes, muchos de ellos anónimos o poseedores de un nombre a partir del cargo social que ocupan – Juez, Médico, Cura, Enfermera, Capitán, Guardia - ; o conocidos, simplemente, por un apodo – Rojilla, Verdinegro, Colao -; al igual que en algunos relatos destinados al público infantil, como pueden ser *Blancanieves, Pulgarcito, Cenicienta, La bella durmiente,* etc. Esa cercanía de nuevo con el mundo de los niños no es en absoluto casual, como tampoco el que aparezcan como protagonistas en las figuras de los hermanos y de la propia Niña, o formando esa audiencia tan agradecida de los cuadros VII y VIII. De ahí que no le cueste a nuestro dramaturgo imaginar en el cuadro VI de esta obra a las Tres Viejas como brujas de cuento (nota 94), mientras las Tres Muchachas se confundirían con hadas en la imaginación infantil (nota 95). También serán ellos, como la propia hija del autor, los destinatarios de la nana de la doncella que fue a la guerra, del mensaje de esperanza que encierran las palabras de las bienaventuranzas, del nuevo romance que le recitan las Muchachas y, desde luego, del romance ideado por Bergamín. Se resalta, de

---

[110] La carta lleva fecha de 13 de abril de 1942 y el fragmento que recogemos está reproducido en Rosa María GRILLO, "De unas cartas senequistas (1939-1949)", *José Bergamín. La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Anthropos*, Barcelona, 172 (mayo-junio 1997), p. 85.

[111] Aunque el recuerdo de la mujer de Ulises subyace también en el texto sobre Constantino Simonov que escribió Bergamín para *El pasajero, peregrino español en América,* y también en el texto sobre "La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos: (Mito. Historia. Poesía)" para *Escritura*.

[112] Carta de Bergamín a Salinas, fechada el 7 de abril de 1944; reproducida en Rosa María GRILLO, "De unas cartas senequistas (1939-1949)", *José Bergamín. La escritura, símbolo de exilio y peregrinación...,* p. 90, nota 10.

este modo, la idea de la esperanza y la confianza en la victoria tras, eso sí, una ardua y costosa lucha.

Todas estas ideas también aparecen presentes en el cuento *La noche buena del guerrillero* de Bergamín, al que hemos hecho mención con anterioridad. Queremos destacar aquí, precisamente, que sea un "cuento" el género narrativo utilizado para plantear de nuevo el tema de la lucha de los guerrilleros contra el poder franquista, así como la estructura algo teatral que adopta esta narración en algunos momentos[113]. Pero podemos establecer otras similitudes con *La niña guerrillera*, como puede ser: su ubicación espacial en la alta montaña; la crueldad "obligada" de los propios guerrilleros – que se plantean no dejar marchar de su guarida a los protagonistas de este cuento- y "gratuita" de los guardias franquistas quienes matan sin reparo alguno a la joven madre; la crítica a la falsa "cruzada" de ese poder ilegítimo[114]; así como un desenlace, a pesar de todo, esperanzador y también gobernado por la figura simbólica de una estrella:

> No cesa de lloviznar con el alba.
>
> Tras la máscara impenetrable de la neblina que blanquea – todo es nube cerrada – empieza a clarear el día. La palpitación luminosa del corazón del niño que llora pulsa su precipitado latido en la invisible estrella[115].

Por otro lado, a importancia de los cuentos en *La niña guerrillera* llega aún más lejos. Porque los relatos de mujeres que se transforman, parcas que manejan los destinos e ilusiones de las personas, los cuentos de nunca acabar no son meros recursos expresivos para embellecer la pieza, sino puntos de toque que nos llevan a reflexionar, aunque sólo sea porque revelan ese caudal de riqueza cultural que todos ellos esconden y que estaba en peligro de perderse por la guerra civil, el exilio, la represión y, en última instancia, el olvido. Con el recuerdo de los niños se evita, no sólo esa pérdida sino – y lo que es más importante – el sentido último de la tierra y los frutos por los que se lucha. Un patrimonio literario y artístico que, para nuestro autor, es tan importante como la cosecha de la tierra que siembran los campesinos, pues los dos surgen de sus entrañas. Y de esas profundidades proceden también las coplas y los romances – nuevos y viejos, populares o cultos – que se van entrelazando con la trama principal de esta obra.

Como más adelante hablaremos de la importancia de estas coplas desde un punto de vista estructural y métrico y ya que hemos anotado en la edición del texto los lugares donde estaban recogidos algunos de esos cantares, sólo nos cabe ahora comentar algunos aspectos que hacen referencia a la preferencia que Bergamín sentía por este tipo de composiciones, donde mejor se trasluce la cooperación entre la vena popular y el quehacer de un autor en concreto. Así lo explica, por ejemplo, Manuel Machado, para quien "no se escriben las coplas ni son tales coplas verdaderas hasta que no se sabe el nombre del autor. ¡Y este glorioso anónimo es el premio supremo de los que tal género de poemas

---

113 "La mujer vieja.- Por aquí no vemos señal alguna. La mujer joven.- (Que lleva un niño en los brazos.) Por aquí es, madre. Estoy segura" (*La noche buena del guerrillero, Alfar,* Montevideo, 89 (1949), p. s/n).

114 "La vieja corre por la callejuela gritando enloquecida: - ¡Matarán a Dios!, ¡matarán a Dios!" (*art. cit.).*

115 *ibidem.*

componen! Yo he oído en boca del pueblo los cantares de Ferrán, de Trueba, de Montoto, los de Alfonso Tovar y Enrique Paradas, sin que el pueblo conociese estos nombres, honor de nuestra literatura..."[116]. Pero el autor exiliado no coincide sólo en su preferencia por la copla con la familia Machado, sino que también algunos autores coetáneos a Bergamín se sintieron fascinados por este tipo de composiciones donde se pone música y verso a los más sabios consejos, a las pasiones más desgarradas, a los piropos más ingeniosos o a las burlas más irónicas[117]. Sin olvidarnos de que la canción popular tuvo su mayor auge en el Siglo de Oro y, muy especialmente, sobre el escenario:

> Pero la canción de tipo popular tendrá en este siglo su campo de expresión más propio en el teatro. Si con anterioridad había sido aprovechada en las obras escénicas de Juan del Encina, Lope de Rueda y Gil Vicente, será ahora con Tirso de Molina y sobre todo con Lope, con los que la poesía popular ocupará un lugar destacado en la comedia española. En el teatro de Lope de Vega se recoge, como ya destacó Menéndez Pelayo y como más tarde confirmó Menéndez Pidal, la colección más rica de poesía popular que jamás se había recopilado[118].

Y, precisamente, esa unanimidad entre la generación de Bergamín y la de Lope ante la copla corre paralela con otra coincidencia de gustos ante una manifestación de la literatura popular, la de los romances[119]. En ese sentido, podemos resaltar que Lope de Vega o Tirso de Molina acudieron a los romances como fuente de inspiración de sus comedias, pero también salpicaron estas mismas piezas de canciones y versos populares. Así lo recuerda Bergamín en las *Apostillas*, donde manifiesta su deseo de cultivar esa clase de teatro (p. 161) en la que la copla y el romance conforman la anécdota y origen del drama. Y si no resulta original en su decisión de imitar a los clásicos, sí lo será en su ejecución, que irá más allá de las adaptaciones cervantinas de la *Numancia* y el *Retablo de las maravillas*, por parte de Alberti y Rafael Dieste, respectivamente. Ambas se debieron a las circunstancias de la guerra civil, y ambas- al igual que *La estrella de Valencia o El triunfo de las germanías* del propio Bergamín en colaboración con Manuel Altolaguirre – acuden a los clásicos españoles como nuevo teatro válido en ese momento. Además, también podríamos aplicar a la obra que nos ocupa el elogio que hace Manuel Aznar de la obra de Dieste, destacando que su valor "reside en que la eficacia propagandística del *Nuevo retablo de las maravillas* no se deriva del panfletarismo ideológico o del sectarismo político, sino de la reelaboración, con dignidad literaria y escénica, de un tema tradicional y popular que, inspirado en el entremés cervantino, se adapta actualizadamente a la nueva circunstancia histórica"[120]. Nuestro dramaturgo va incluso más allá pues, mientras en *La*

---

[116] Manuel MACHADO, *Cante hondo*, Córdoba, Demófilo, 1980, p. 16; recogido en Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular, I*, Madrid, Cinterco, 1990, p. 147.

[117] *cf.* nota 112 a *La niña guerrillera.*

[118] Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular, I...*, pp. 94-95.

[119] Sobre la importancia de la lírica popular en el Siglo de Oro, se puede consultar Margit FRENK, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 47-80.

[120] Manuel AZNAR SOLER, "Introducción" a Rafael DIESTE, *Teatro, II*, Barcelona, Laia, 1981, p. 21.

hija de Dios sí que se ve abocado a seguir el modelo de Pérez de Oliva, al menos "al pie del espíritu", en *La niña guerrillera* su inspiración va más libre. Eso no le impide emular, por un lado, las técnicas del teatro lopesco y, por otro, mantener algunos rasgos del teatro de combatientes de la guerra civil que sintetizó Manuel Altolaguirre con las siguientes palabras: "Sería muy fácil clasificar los caracteres que se destacan en la mayoría de estas primeras producciones, casi siempre romances dialogados, farsas entre soldados, campesinos y obreros, contra el moro, el italiano, el alemán y los generales facciosos. Teatro antifascista de gran sencillez de forma y gran unanimidad en su contenido, redactado con la mayor simplicidad, para que pueda ser captado por un público que no entiende de sutilezas literarias"[121].

También sabemos que no sólo en el teatro del Siglo de Oro se recurrió al romance, sino que "la influencia del Romancero sobre los escritores españoles durante la guerra civil tuvo una doble vertiente: por una parte, la representación de "romances escenificados"; por otra, la utilización por los poetas del romance como estrofa popular"[122]. Se consolidaba, así, esa preferencia hacia la cultura tradicional que ya había dejado, durante la República, algunos ejemplos de dramas que parten de romances tradicionales. Precisamente, nos encontramos en esa época una adaptación de *La doncella guerrera* que incorporó Rafael Dieste al repertorio que el Teatro de Guiñol de las Misiones Pedagógicas representó a lo largo y ancho de la España republicana. Se trataba, como decíamos, de dramatizar ese romance, de tal manera que "los versos narrativos del romance son referidos ahora, directa o indirectamente, por personajes inventados por Dieste"[123]. Pero no fue éste el único ejemplo de romance dramatizado como género durante ese periodo de tiempo. También Rafael Alberti creó un "romance de ciego", *Fermín Galán* (1931), sobre la figura histórica de éste héroe que se había sublevado en Jaca el 12 de diciembre de 1930, aunque, en opinión de Ruiz Ramón, "la obra no pasa de ser un intento fallido de teatro popular"[124].

Sin duda, intentaba Bergamín, con su romance, mantenerse en esa línea popular del teatro clásico del Siglo de Oro, adaptando sus creaciones o retomando su modo de proceder ante la materia dramática. Entraríamos aquí de lleno en una cuestión que ya tuvimos tiempo de comentar cuando hablamos de la idea de teatro o teatros que nuestro dramaturgo poseía. Sólo nos limitaremos en este espacio a referir dos posturas opuestas sobre esa popularidad que intentaba imprimir a su teatro. Por un lado, estaría la defensa de Giuseppe Gentile de que sólo quedó en mero intento sus deseos de popularizar y hacer asequible su teatro. Y en ese sentido, afirma el estudioso que "el camino de Bergamín, si excluimos el paréntesis de *La hija de Dios* y de *La niña guerrillera* de los primeros años de exilio, está dirigido, ya desde el inicio marcadamente vanguardista de *Tres escenas en ángulo recto* (1925), hacia una selecta minoría a pesar de sus intenciones y declaraciones acerca de la esencia popular de un teatro auténtico (*El teatro o es popular o no es teatro*). Donde Lorca abdica de su *teatro imposible* y Alberti de su *teatro deshabitado*, Bergamín

---

[121] Manuel ALTOLAGUIRRE, "Nuestro teatro", *Hora de España*, Valencia, IX (septiembre 1937), pp. 29-30.
[122] Manuel AZNAR SOLER, "Introducción" a Rafael DIESTE, *Teatro, II...*, p. 31, nota 36.
[123] *op. cit.*, p. 32. En dicho volumen se incluye la pieza de *La doncella guerrera*, (*op. cit.*, pp. 167-182).
[124] Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios literarios), 1986, p. 213.

persiste en oponer a un teatro de lo falso verdadero un teatro de lo falso absoluto, y a un teatro de lo real un teatro de lo irreal (*El teatro no realiza nada, lo irrealiza todo*). De su radicalismo y de la fidelidad a sus principios se origina su condición de *fantasma literario*, como él amaba definirse: el resultado ha sido desinterés y olvido"[125]. En el polo opuesto se enmarca la opinión de Sanz Barajas, para quien pesa más la predilección de nuestro dramaturgo hacia las tradiciones y modelos anteriores. Por esa razón, tras recordarnos algunos aforismos lanzados por Bergamín sobre la importancia de la literatura precedente[126], nos explica que "su defensa de un clasicismo creador contrapesa la cultura vanguardista encarnada en el fascismo, una cultura vacua y sin contenido; escaso espíritu para el espirituoso Bergamín; porque el espíritu creado desde el tiempo interior, diseña formas clásicas que se suceden en el tiempo de forma intacta"[127]. Volvemos a comprobar cómo las ideas y escritos de nuestro dramaturgo se sitúan dentro de la paradoja y discordia fecunda, de las que él fue siempre pertinaz defensor.

Sea por popularizar o por incluirse dentro de un tipo de teatro por el que sentía una preferencia especial, y al que consideraba – junto con la tragedia griega – las dos cimas de la escena literaria mundial, es indudable la influencia de los dramas y comedias barrocos en este "romance". Pero no sólo de éstas, sino de sus "imitaciones" durante el Romanticismo y con las que guarda *La niña guerrillera* algunas semejanzas que ya hemos comentado al hablar de las leyendas o cuentos que en ella se integran. Volviendo a la cuestión que nos ocupaba - la inclusión de un romance que vertebra la obra y de coplas que aportan su sentido especial a la misma - debemos destacar que ambos componentes populares aparecen y son revalorizados en los dos periodos literarios a los que hemos aludido. En notas a la edición indicaremos qué coplas – usadas en esta pieza o en *Medea* - recuerdan a cantares similares que escribió Augusto Ferrán, coetáneo de Bécquer, autores ambos muy apreciados por Bergamín, tal y como recuerda otro de sus admiradores, Juan Ramón Jiménez:

> Este aristócrata popular que fue Augusto Ferrán influye en mí, repito, entre mis quince y mis veinte años, y por unos escasos y breves poemas, tanto como Bécquer, Rosalía de Castro, Jacinto Verdaguer con los suyos, también breves: nunca me cansaré de decirlo. Y en cuanto a Bécquer, aislado ¿de dónde sino de mi casa, la azotea de Lista, 8, salió el nuevo aprecio por su poesía en verso y prosa (...) que los jóvenes Alberti, Lorca, Bergamín, esajeraron para ser más que yo mismo en eso?[128].

---

[125] Giuseppe GENTILE, y Rosa María GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo"*, en AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición a cargo de Nigel Dennis, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (El Fil d'Ariadna, 20), 1995, p. 155.

[126] "Nos es más fácil leer y entender a un clásico que a un contemporáneo. Porque la lejanía nos los hace más íntimos" (*El pozo de la angustia*, México, Séneca, 1941, p. 75), o "Toda tradición verdadera suele parecer revolucionaria" (*El cohete y la estrella...*, p. 79). Citados en Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)...*, p.146 y p. 147, respectivamente.

[127] *op. cit.*, pp. 147-148.

[128] Juan Ramón JIMÉNEZ, "Carta a Luis Cernuda", en *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 108-109; recogida en Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca...*, p. 283.

Y el propio Bergamín reconoce su deuda con esos tres grandes poetas que le enseñaron a extraer todo su sentido a la poesía popular:

Con Bécquer y con Machado
(y con Ferrán) tengo un huerto
que por mi mano he plantado.
Y que es un huerto cerrado.
Tan cerrado como abierto.
Porque es un huerto robado[129].

Sin duda, esa incursión en lo popular llega a nuestro autor por esos tres poetas que él cita en este poema, pero también, a través de Lope de Vega, cuya figura siempre se ha visto como gran impulsor de la lírica popular encima de los escenarios. Pero, en *La niña* – y veremos más tarde que lo mismo ocurre en *Medea, la encantadora* -, no incluye Bergamín la casi veintena de coplas que aparecen como simple recurso lírico y expresivo, sino que tendrían diversas finalidades esenciales que ha estudiado Nigel Dennis y que aquí resumimos con sus palabras: "dramatiza poéticamente las tensiones básicas de la historia, prefigura las acciones de la niña y amplifica sus implicaciones líricas", es decir, que, por un lado, "lo que consiguen expresar las coplas populares incorporadas por Bergamín al texto es precisamente eso: *lo que la niña calla* [p. 79] - la articulación lírica de los movimientos silenciosos de su espíritu"; y, por otro, sirven "como un punto de arranque, como una manera de establecer inicialmente una serie de resonancias poéticas que a medida que se desarrolla la historia se definen y acentúan con gran precisión e intensidad" [130].

Se trataría de revisar ahora qué tipo de métrica es empleado en *La niña guerrillera* para comprobar, una vez más, que nuestro dramaturgo utilizó combinaciones y estrofas predominantes en el teatro del Siglo de Oro y del Romanticismo. Y si del primero tomó la división en tres jornadas, y del segundo la mezcla de verso y prosa o la titulación de los actos[131], de ambos encontraremos esa preferencia por el octosílabo y otras

---

[129] José BERGAMÍN, *Poesía, II: La claridad desierta,* Madrid, Turner, 1983, p. 192. Llamativo es el caso de Ferrán, poeta menos estudiado que Bécquer, pero cuya huella es innegable en la poesía de nuestro autor. Su predilección le llevó a elegir su libro *La soledad* como compañero de viaje tras su salida de Uruguay, rumbo a Francia (información ofrecida por su discípulo y amigo, Guido Castillo, en entrevista realizada en Barcelona, el 26 de marzo de 1996).

[130] Nigel DENNIS, "*Teatro de agitación política:* el caso de José Bergamín (Creación y compromiso)"..., pp. 25-26. También Gonzalo Penalva reconoce esa importancia de las coplas incorporadas a la pieza: "La función de los poemas, coplas, seguidillas y, sobre todo, romances que aparecen en el texto, lejos de ser algo irrelevante, como ocurría en *Enemigo que huye*, están sustentando toda la estructura del drama y, a través de ellos, la obra adquiere cohesión y unidad" (Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 169).

[131] Para estas tres cuestiones, ver Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900),* Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios literarios), 1996, p. 129 y 313-314.

combinaciones de metros tradicionales o italianos, "siendo las más frecuentes las redondillas, romances, décimas, quintillas, silvas, sonetos y octavas"[132].

De esta forma, si analizamos *La niña guerrillera* desde el punto de vista métrico, observamos cómo, una vez más, lo popular y lo culto se entrelazan en esta obra. A grandes rasgos, podemos decir que de los nueve cuadros en que se divide la obra, tres están escritos íntegramente en verso (el primero, el sexto y el último); en dos sólo utiliza la prosa (los cuadros tercero y quinto), aunque se le escapa alguna copla a lo largo de los mismos (vv. 306-309 y vv. 479-492, respectivamente); y en los cinco restantes se alternan las escenas en verso con los diálogos en prosa. También podemos concluir que las Tres Muchachas y las Tres Viejas – salvo una brevísima intervención de las primeras (pp. 111-112) – siempre se expresan en verso y, generalmente en romance[133], aunque a veces se introduzcan versos no octosílabos o estribillos de uno o más versos como variante a ese romance[134]. Eran éstas prácticas habituales en el siglo XVII y XIX[135], al igual que intercalar coplas en medio del relato o al final del romance[136]. También recurre mayoritariamente al verso la protagonista, pues sólo la vemos utilizando la prosa en su breve diálogo con el sepulturero y los dos sacerdotes en el cuadro II (pp. 108-111); en sus cuatro entradas del cuadro III (p. 117); y en siete intervenciones del cuadro IV (pp. 120-121). En el polo opuesto, nos encontramos con el Cura, el Juez y el Jesuita, quienes –salvo en la estrofa que recita el primero de estos personajes al final del cuadro II – siempre usarán la prosa en sus diálogos. Y también en prosa suelen expresarse los personajes que sólo intervienen en una escena: Fray José, el sepulturero[137], el Juez, el Aldeano, el Secretario, los guerrilleros del cuadro IV, que no habían aparecido hasta entonces en escena, el Desconocido y el resto de personajes que frecuentan la taberna de El Asturiano en el cuadro V, los Niños[138]; el Médico o la Enfermera. Excepción a lo anteriormente expuesto sería el caso del primer cuadro, puesto que, al estar escrito íntegramente en verso,

---

[132] *op. cit.*, p. 130.

[133] Como excepciones, podemos citar, en el caso de las Tres Viejas, las seguidillas compuestas que recitan en el cuadro I (vv. 5-11, 32-38 y 51-57); tres redondillas en el cuadro IV (vv. 328-331, 332-335 y 376-379); y dos quintillas en el cuadro IX (vv. 819-828). Respecto a las Tres Muchachas, rompen esa norma general que hemos enunciado en el cuadro IV, con unos versos pareados en diálogo con la Niña (vv. 392-416).

[134] Concretamente, en las intervenciones de las Tres Muchachas que recrean en el cuadro IX (vv. 829 y ss.) las estrofas del cuadro II (vv. 270 y ss.); o el hexasílabo "¡Niña! ¡Niña! ¡Niña!", que repiten varias veces las Tres Viejas en el cuadro I (v. 68, 72, 235 y 239).

[135] Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986, p. 239: "En ocasiones [el estribillo] se reducía a un solo verso o bien formaba una redondilla. La rima del estribillo era en cada caso, con raras excepciones, la misma del romance respectivo". Sobre el uso en los poetas del Romanticismo español, ver *op. cit.*, pp. 387-388.

[136] *op. cit.*, p. 238.

[137] La copla que canta en el cuadro II de *La niña guerrillera* (vv. 264-269) no nos disuade de esta clasificación, pues dicha tonada contribuye a caracterizar a este personaje y, por tanto, no podemos entenderla como participación dentro del diálogo de la obra.

[138] Incluimos aquí a este "personaje colectivo" porque, aunque aparezcan en dos cuadros, VII y VIII, sólo en el primero participan con sus preguntas y comentarios, quedando como figuras de un cuadro plástico en el penúltimo cuadro de la obra, donde su voz no llega hasta nosotros.

provocará que los personajes que sólo intervienen en él utilicen únicamente el octosílabo como medio de expresión, ya se trate del guerrillero Martinico o del capitán falangista.

Ya hemos comentado que la estrofa más utilizada en toda la obra es el romance, con la excepción de las diecinueve canciones o coplas[139] que aparecen a lo largo de toda la obra y que están escritas en cuatro metros diferentes. En primer lugar, tenemos las seguidillas simples que encontramos en la estrofa inicial (vv. 1-4), que volverá a repetir en los versos 58-61 y 673-676; en los versos 28-31, que serán colocados de nuevo en la estrofa 735-738; en los versos 479-482, poco después repetidos en 489-492; y en los versos 695-698. También son frecuentes las seguidillas compuestas que conforman los versos: 5-11, 32-38, 51-57, 244-250, 257-263[140]. Estas cinco seguidillas compuestas aparecen en el primer cuadro y son variaciones sobre la primera de ellas – que se vuelve a repetir en la estrofa final (vv. 257-263), con la diferencia de que la inicial fue recitada por las Tres Viejas y la última por la Niña, de igual forma que las tres primeras formaron parte de las intervenciones de dicho coro y las dos últimas aparecen en boca de la protagonista. En tercer lugar, aparece una canción compuesta por dos tercetos octosílabos con rima trenzada (vv. 264-269), que fue una estrofa muy utilizada en el Romanticismo español[141]. Y por último, encontramos cuatro coplas propiamente dichas o cuartetas en las estrofas conformadas por los versos 306-309, 324-327 y 483-486, así como la repetición de la penúltima de ellas en los versos 715-718. Este tipo de medida estrófica está íntimamente relacionada con el romance, pues combina "cuatro octosílabos con asonancia en los pares, abcb"[142].

Al margen de estos versos, sobre los que Bergamín recalca su "status" de canciones, se observan otros metros diferentes al romance – o variantes del mismo – en la obra. Nos referimos a los pareados que forman el eco en el diálogo entre la Niña y las Tres Muchachas del cuadro IV, así como las variaciones sobre una canción en estrofa de redondilla (vv. 328-331), más tarde alterada por las Tres Viejas (vv. 332-335) y glosada por la Niña (vv. 336 y ss.). También nos encontramos con que ese romance que impera en la mayor parte de la obra puede ir acompañado de repeticiones a modo de estribillo o bien incluyendo algún verso de medida diferente al habitual. Por último, cabe destacar otras dos redondillas para las tonadas que canturrean los guerrilleros mientras juegan a cartas en el cuadro IV (vv. 314-323); así como las dos quintillas que recitan las tres Viejas en el último cuadro (vv. 819-828), que no merecen, en nuestra opinión, un análisis métrico más

---

[139] Y el inicio de una vigésima de la que sólo nos proporciona los dos primeros versos: "A los árboles altos / los mueve el viento" (vv. 487-488).

[140] Según Navarro Tomás, la seguidilla simple es una "copla de cuatro versos: primero y tercero, heptasílabos sueltos; segundo y cuarto, pentasílabos asonantes" (Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...*, p. 539); mientras que la seguidilla compuesta "añade a la seguidilla simple una segunda parte de tres versos, 5-7-5, con asonancia en el primero y tercero distinta de la correspondiente a la primera parte" (*ibidem*). Ambas fueron muy cultivadas durante el Modernismo por Manuel y Antonio Machado, Rubén Darío, etc. (*op. cit.*, p. 459).

[141] *op. cit.*, p. 361 y 413.

[142] *op. cit.*, p. 533. Se puede consultar también la página 177 respecto a su relación con el romance; y las páginas 291, 339, 388 y 458 sobre el uso de esta estrofa en el teatro del Siglo de Oro, las tonadillas populares, Bécquer y Manuel Machado.

detallado, puesto que ya hemos aludido a que ambos tipos de estrofas formaban parte de la nómina de combinaciones preferidas en el teatro de Lope y sus continuadores.

El recurso de la glosa y del eco también es frecuente en la poesía del Siglo de Oro y del Romanticismo[143], al igual que en otras obras de Bergamín. En el caso de *La niña guerrillera*, aparecen en el mismo cuadro y muy cerca la una del otro[144]. Tal y como indica Navarro Tomás, fueron frecuentes las glosas sobre canciones en diversos metros, entre los que se encuentran la redondilla y la quintilla[145]. Si estudiamos todo este pasaje en concreto (vv. 328-379) comprobamos que partimos de una copla en redondilla (vv. 328-331), que es variada por las Tres Viejas (vv. 332-335), aunque mantiene parte del sentido y uno de los versos en otra posición: "la vida será más fuerte". De esta forma ocupa el tercer verso en la primera redondilla, mientras que inicia la estrofa recitada por este coro femenino. A estas dos redondillas, les sigue la serie de ocho quintillas pronunciadas por la Niña (vv. 336-375), donde se incluye cada uno de los versos de la intervención de las Tres Viejas al terminar cada pareja de estrofas. De nuevo, vuelven a intervenir una de las Viejas con otra redondilla (vv. 376-379), que altera la que componía la primera copla y, en esta ocasión, no sólo mantiene igual el verso "la vida será más fuerte", sino también el que dice "que su propio desengaño", mientras que los otros dos sufren leves modificaciones y, eso sí, la rima de los cuatro será idéntica en ambas redondillas – y constituida por las mismas palabras -, aunque alterando su orden.

La escena acaba con una serie de cuatro pareados octosílabos, en boca de la Niña (vv. 380-387) que más tarde se repetirán, con alguna variante (vv. 409-416). Este tipo de estrofa era "frecuente en estribillos de canciones, en máximas o proverbios intercalados en algunos decires"[146], y también fue utilizado por algunos poetas a quienes llegó a conocer nuestro autor, como Juan Ramón Jiménez o Guillén[147]. Además, este cambio métrico, le sirve como puente introductorio para el eco que viene a continuación (vv. 392-403), y donde las preguntas de las Muchachas son respondidas por la protagonista a manera de resonancia – como el propio nombre indica -. Termina ese diálogo con un nuevo octosílabo de enlace (v. 404) para acabar con una redondilla y los otros cuatro pareados octosílabos antes citados(vv. 405-416). Sin duda, con ambos ejemplos se mantiene la vinculación de esta obra con el teatro clásico español y con el octosílabo, "el verso más antiguo de la poesía española"[148], así como con la homogeneidad poética de todo el "romance". Y es que si frecuente llegó a ser la intercalación de coplas en medio del romance, también tuvo a veces que adaptarse este tipo de metro a contar con versos no octosílabos, formando o no un estribillo. A tal práctica recurre, sin duda, Bergamín en diversos momentos del cuadro I, como en la repetición del hexasílabo: "¡Niña! ¡Niña! ¡Niña!", que resuena en cuatro momentos y con entonaciones diferentes (versos 68, 73, 234 y 239). Por otro lado, ese verso reiterado funciona como recordatorio para otras dos estrofas simétricas y que, en la obra aparecen como si del reflejo en un espejo se tratase. Nos referimos a los versos que preceden en el primer caso al hexasílabo citado y que

---

143 *op. cit.*, pp. 271-274 y p. 366.
144 Ver las notas 66 y 68 a *La niña guerrillera*, respectivamente.
145 Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...*, p. 224.
146 *op. cit*, p. 124.
147 *op. cit.*, p. 413 y 478.
148 *op.cit.*, p. 71.

anteceden o siguen en el segundo ejemplo. A manera de esquema, podemos resumir ese cruce de versos de la siguiente forma:

vv. 62-65	vv. 232-233
vv. 66-67	v. 234 (=estribillo)
v. 68 (=estribillo)	vv. 235-238
vv. 69-72	v. 239 (=estribillo)
v. 73 (=estribillo)	vv. 240-243

Las flechas indican la correspondencia entre las series de versos iguales o parecidos, pues las diferencias radican en el cambio de quien los recita – en todo caso, siempre se trata de las Tres Viejas o la Niña – o en la acomodación, en ese supuesto, de los pronombres, adjetivos o verbos al nuevo locutor y receptor. De esta forma, a grandes rasgos, vemos que los versos 62-65 coinciden con los versos 240-243; la serie formada por los versos 66-67 con la de los versos 232-233; y los versos 69-72 corresponden a los que van intercalados entre los estribillos en la repetición (vv. 235-238). Por supuesto, entre ambas series nos encontramos que, si bien respetan en algunos casos la inclusión de versos con una medida diferente – como es el caso de algunos eneasílabos (vv. 66, 67, 232 y 233) – en una y otra; se ven , por el contrario, obligados a adoptar rimas asonantes diferentes entre ellas, para mantener la asonancia con alguna de las series romanceadas que habían aparecido antes (vv. 12 y ss.; vv. 74 y ss.; vv. 159 y ss.; o vv. 214 y ss.); o bien, para coincidir con la rima de la primera copla de este cuadro (vv. 1-4).

Resulta, por tanto, un juego de repeticiones muy parecido al que pudimos estudiar un poco antes[149] y donde también los estribillos y los versos no octosílabos llevaban el peso de la recitación por parte – en las dos escenas correspondientes a los cuadros segundo y noveno – de las Tres Muchachas. Además de versos eneasílabos, en estas dos series (vv. 270-305 y vv. 829-851), nos encontramos con heptasílabos y decasílabos, aunque la rima es más regular, pues coincidiría con la acostumbrada en los romances – en este caso "e...o" en todos los versos, excepto dos pareados en asonante que aparecen en cuatro ocasiones: dos con rima "a...e" (vv. 295-296 y 841-842); y dos con rima "e...e" (vv. 304-305 y 850-851). Y, desde luego, no puede ser este juego de repeticiones un mero elemento formal, ya que constituye una prueba más de la influencia de lo popular y folklórico en esta obra que, como veremos, fue una de las preferidas por nuestro autor.

3. 4. Conclusión: Desenlace y sentido de la obra

Aunque sabemos que José Bergamín no es un autor al que le guste especificar las intenciones de su producción dramática, sí podemos exponer aquí los aspectos más destacados de la obra. Ya hemos aludido a su marcado aire combativo, de invitación a la lucha que, desgraciadamente, quedó desdibujado por el paso del tiempo cuando se estrenó la obra en el teatro Artigas de Montevideo el 27 de noviembre de 1953. Pero la predilección del autor hacia esta pieza se demuestra en que no se desanimó ante la

[149] Concretamente, al hablar sobre "La estructura de *La niña guerrillera*", en esta misma introducción.

negativa de Margarita Xirgu de ponerla en escena en octubre de 1949, en el Teatro Solís, y que redita la obra con motivo de su estreno[150].

Si comparamos *La niña guerrillera* con *La hija de Dios*, descubrimos un tono y desenlace mucho más esperanzador en la primera. En ambas, el martirio de sus protagonistas nos invita a la reflexión y a la lucha, sobre todo tras comprobar la crueldad y la desolación en las que se ven envueltas. También nos mueve a compasión la situación en que les ha dejado la guerra, huérfana y prematuramente madre de sus hermanitos la primera; y viuda desposeída de todos sus hijos la segunda. Por último, las dos acaban muriendo tras vengar como mujeres a los enemigos de su patria.

Sin embargo, las diferencias entre una y otra obra son remarcables. La figura de Teodora nos resulta más trágica y apegada a sus dos modelos previos, mientras que la frescura de la niña, las palabras de admiración y cariño que le dedica en las *Apostillas* el propio autor a su criatura, nos la hacen más próxima y familiar. Y, curiosamente, pese a ser un personaje más elaborado literariamente por Bergamín, nos resulta también más próximo, por lo que nuestro autor consigue, también en sus personajes, esa identificación entre lo real y lo imaginado.

Otra diferencia significativa aparece en el final de las dos obras. Bergamín cambia el de la tragedia y el de la versión de Pérez de Oliva, para ofrecernos ese desenlace apocalíptico y estremecedor de *La hija de Dios*. Todo queda desolado por las llamas y todas las mujeres perecen, al igual que antes lo habían hecho sus maridos e hijos. La invitación final a la "santidad del martirio" y la constatación de que ya no verán " la luz de este día"[151], con la que termina la obra, nos sobrecoge e intimida, en la más pura línea de la "catarsis" de la tragedia griega. Por su parte, *La niña guerrillera* finaliza con un amanecer distinto, que le sirve para simbolizar que el sacrificio de su protagonista no ha sido inútil. Y el coro de LAS TRES MUCHACHAS cierra el telón de forma más esperanzada: "¡Duerme bajo la nieve / la flor que no se hiela con la muerte!" (vv. 850-851).

Esa invitación al resurgir de la vida tras la muerte aparece ya en el epígrafe "Primavera bajo la nieve", con el que titula la Jornada Tercera, y coincide con la interpretación de una obra de Simonov sobre la que escribe nuestro autor desde las páginas de *El pasajero, peregrino español en América* y a la que hemos hecho referencia al principio de este estudio[152]. Una interpretación que resulta igualmente válida también para *La niña guerrillera* del propio Bergamín, quien nos sugiere que no todo está acabado, que todavía el alma del pueblo español y su lucha no han finalizado. Quizá éste sea el sentido de la obra de un autor que siempre defendió la ida y vuelta de los infiernos como método de conocimiento y valoración de la realidad.

Por otro lado, nuestro dramaturgo nos indica también al final de la obra qué modelos ha considerado para su elaboración, además del drama de Simonov, y qué finalidad le guiaba a la hora de escribirla: "Así nació *La Niña Guerrillera*. Ensayo - bosquejo, diseño ...- de teatro popular (si esto de teatro popular no es otra cosa que un

---

[150] Montevideo, Retablillo Español, 1953.
[151] *La hija de Dios*, p. 89.
[152] Véase texto reproducido al inicio del apartado "Fecha de la creación y publicación de *La niña guerrillera*" en este mismo estudio introductorio.

pleonasmo). Simple en su estructura escénica y en sus medios de expresión dramática. Y vinculando todo el proceso imaginativo, en la unidad de sus dos planos de imitación real y fantástica, exclusivamente a la palabra, por la voz, al lenguaje vivo, a su dicción poética" (p. 161).

Al igual que en *El triunfo de las germanías* o en *La hija de Dios*, José Bergamín utiliza un argumento que ha tomado de modelos claramente identificables. En las "Apostillas" a *La niña guerrillera* especifica las fuentes literarias e históricas en las que ha basado su obra: el viejo romance español de la *Doncella que fue a la guerra* en su versión asturiana, que se titula *Don Martinos*. "Esta primitiva [versión] no estaría muy lejos, hacia el siglo XV, de haberse cruzado, entrecruzándose, con la histórica aventura de Juana de Arco. Y en cierto modo se opone a ella con significativa expresión española contradictoria. Nada más alejado, menos parecido de la Doncella de Orléans que esta otra doncella, casi niña, la hija menor de Don Martinos, que no va a la guerra, como la heroica virgen de Domremy, por motivos místicos y religiosos, escuchando voces divinas; nuestra niña guerreadora se mueve por razones íntimas, familiares, para suplir la falta de varón en una familia en la que ella, entre siete hijas, es la más pequeña; y lo hace, casi, casi, como el Cid, para poderle ganar el pan a su viejo padre"[153].

Ese romance legendario le permite recordar a tantas heroínas anónimas que lucharon durante y tras la guerra civil. Y como ocurre en otras ocasiones - y el argumento de la obra así lo permite - historia y ficción se confunden. Y la niña guerrillera del romance medieval se vincula y diferencia de Juana de Arco, pero también se entremezcla con la "débil adolescente" de José Bergamín, con Valia de Simonov y con "cualquiera de aquellas otras reales y ya realmente legendarias, la de Zoé o Tania"[154].

Reconoce Bergamín esa relación entre realidad y literatura en las *Apostillas* de su obra y afirma que "la fórmula tradicional de nuestro teatro clásico y romántico - dramatizar, dándole acción escénica, un romance lírico-épico - no me serviría, porque este caso se presenta justamente al revés. Es el episodio, el suceso, el hecho, la anécdota trágica, la que se adelantaba categóricamente a su transformación novelesca, legendaria, mítica de romance. Para ello hubo que empezar por inventar el romance mismo, como si su transformación histórica ya se hubiese cumplido. Entonces, con natural consecuencia, se imponía, teatralmente, esta sucesión: la del paso de la anécdota o episodio al romance poetizador, saltando, a veces, hasta la copla su sintética conclusión simbolizadora. No podía nacer el drama de la copla, ni del romance – como en Lope y sus seguidores -, sino éstos de aquél" (p. 161).

Quizá, por todas estas razones, constituye este romance una de las obras dramáticas preferidas, no sólo por su autor sino para la crítica en general, que la han valorado y considerado como una de las piezas teatrales más completas y logradas de Bergamín. La especial predilección de nuestro autor hacia *La niña* queda manifiesta en el desencanto, y enfado consiguiente, ante la negativa de Margarita Xirgu a representarla. Rosa Mª Grillo ha estudiado la polémica desencadenada a partir de ese hecho entre ambos

---

[153] *La niña guerrillera*, p. 158.

[154] José BERGAMÍN, "Cristal del tiempo: Añoranza y Esperanza (El poeta Simonov)", *El pasajero, peregrino español en América, I...*, pp. 86-87.

exiliados[155] y, por el tono de las cartas y artículos de don José, se deduce que tomó como una ofensa para la causa republicana que la actriz decidiera no incluir al final esta obra dentro del repertorio de la "Comedia Nacional de Uruguay", cuya dirección, en aquel momento, ostentaba. Lo que para la actriz y Zavala Muniz fue una cancelación provocada por el retraso de Margarita Xirgu en su vuelta de Chile[156], tuvo otro sentido para nuestro dramaturgo, quien ve en su actitud una serie de "reservas más políticas que artísticas que, leídas junto a otras declaraciones de la actriz en las que refleja su deseo de volver a la España franquista, hacen pensar en un proyecto premeditado: renunciar a su imagen mítica- pero peligrosa - de "actriz de la República española"[157].

Sin entrar más en este tema, difícil ahora de dilucidar, sí queremos resaltar que, en esta ocasión y por ese especial cariño que, creemos, sentía Bergamín hacia su "guerrillera", no se conformó nuestro autor con no ver la obra representada en el teatro Solís de Montevideo y bajo la dirección de Margarita Xirgu. Como se reseña al final de la edición de Hispamerca: "*(La niña guerrillera* se escribió y publicó en México en 1944. Se representó en el teatro Artigas de Montevideo en 1953)"[158]. Se encontraba ya nuestro autor, por tanto, en Uruguay, y para poder llevar a cabo su estreno, tuvo que crear un grupo de teatro experimental, *Retablillo español*, e idear un concurso entre los escenógrafos de dicho país para los bocetos de dicha pieza[159]. "Finalmente, con un evidente esfuerzo a pesar del apoyo estatal recibido y la participación de nombres acreditados de la dramaturgia uruguaya (música de Carlos Estrada, director del SODRE, escenografía de Ariel Severino, vestuario de Norma Suárez), el 27 de noviembre del 53 tiene lugar a las 21 y 30 hrs en el teatro Artigas [el] estreno de *La niña guerrillera*, romance en tres jornadas y nueve cuadros de José Bergamín, dirección escénica Walter Rela"[160]. También se realiza la reimpresión de la pieza por la propia compañía teatral[161], en cuyo consejo directivo se encontrará, lógicamente, Bergamín.

El estreno recibe una crítica demoledora en una de las revistas uruguayas en que colabora nuestro autor por parte de *Verdoux*[162], quien irá más allá de la simple crítica a la representación para negar cualquier mérito literario a la obra. Pero no resulta ésta la opinión más numerosa, pues todos los estudiosos de la obra bergaminiana suelen coincidir en destacar esta pieza como una de las más logradas, literaria y teatralmente, por parte de su autor. Así, Nigel Dennis destaca "la integración - hábilmente controlada - en el drama de un conocido romance y una serie de canciones populares" y cómo "este romance proporciona el fondo anecdótico ante el cual se representa este incidente paralelo de la guerra civil: o sea, la artimaña original de "Don Martinos" se despliega en una situación

---

[155] Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa*, Montevideo, Cal y Canto, 1995, pp. 32-38.
[156] *op. cit*., p. 33.
[157] *ibidem*..
[158] José BERGAMÍN, *La hija de Dios. La niña guerrillera*, Madrid, Hispamerca, 1979, p. 232.
[159] Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa*.., p. 107.
[160] *op. cit*., pp. 107-108.
[161] José BERGAMÍN, *La niña guerrillera*, Montevideo, Retablillo Español, 1953.
[162] *Marcha*, Montevideo, 699 (4 diciembre 1953), pp. 10-11; reproducido por Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa*.., p. 108.

histórica distinta”[163]. También, para Rosa Mª Grillo, es digna de reseñar esta pieza por incluirse “dentro de una serie de intentos realizados por Bergamín y otros de reinterpretar y revitalizar formas, mitos y tradiciones, con el soplo vital de la participación popular en la vida cultural española”[164], mientras que Gonzalo Penalva ha resaltado que “aquí, Bergamín, libre de las ataduras que tuvo en *La hija de Dios* al seguir tan de cerca la tragedia griega y habiendo transcurrido cinco años del final de la guerra, consigue una creación más original y de mayor entidad dramática”[165]. Por último, Carlos Gurméndez considera a *La niña guerrillera* como una pieza “de hondo contenido ideológico, de ejemplar ética comprometida con la heroica lucha antifascista del pueblo español. Bergamín objetiva visiblemente sus creaciones especulativas. Así, la niña guerrillera, aunque *hija del sueño*, es una presencia real que está aquí, allí, allá, se mueve en la oscuridad de la noche, y amanece siempre en los labios del pueblo que la invoca”[166].

No volverá a tocar en su teatro el tema de la guerra civil – y su continuación en ese enfrentamiento posterior entre maquis y las fuerzas de Franco - hasta muchos años después. Será con *La sangre de Antígona*, otra revisión de una tragedia clásica y que fue escrita, como veremos, en París. Seguramente, en ese momento las heridas de la confrontación fratricida no se habían cerrado, pero un aire de resignado conformismo invadirá las páginas de esta última obra, donde también desaparecerá la denuncia de la impostura eclesiástica de *Tanto tienes*, el martirio combativo de *La hija de Dios* o la esperanzada lucha de *La niña guerrillera*. Será otra visión de la contienda y de un mito literario, pero menos sentida, quizás, que las que han ocupado su atención en estas tres primeras obras de su exilio, donde los lazos con la patria recién dejada y con la labor que se estaba realizando hasta entonces son demasiado fuertes para dejarlos en el olvido. El compromiso con la causa republicana se mantendrá a lo largo de toda la vida, pero en su tarea teatral y, seguramente, por la indiferencia que en otros países provocaría el lamento por todo lo perdido, no se volverán a oír los ecos de ese conflicto cainita hasta mucho tiempo después y cuando se vea de nuevo muy próxima la vuelta a España. Seguramente, esa imposibilidad de tocar esa cuestión para el “palpitante” le llevará a elegir en los siguientes años temas relacionados con el pasado histórico de su país, como en *¿Adónde iré que no tiemble?*; a ambientar en una Córdoba actual – entre gitanos y coplas populares – su personal interpretación del mito de *Medea;* o a intentar emular al mísmisimo “fénix de los ingenios” en *Los tejados de Madrid.* Sólo parece que se aparta de esa vena española y popular que tantas veces manifestó desear, para el teatro en general y el suyo en particular, en *Melusina y el espejo* pero, incluso entre máscaras italianas y personajes de la “comedia del arte” con toques de romanticismo alemán, no se olvidará Bergamín de “volver” a la literatura y a los modelos literarios en los que veía entremezclarse el analfabetismo y la letra impresa “al pie del espíritu”.

---

[163] Nigel DENNIS, “*Teatro de agitación política:* el caso de José Bergamín (Creación y compromiso)”..., pp. 23-24.
[164] Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa*.., p. 109.
[165] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 169.
[166] Carlos GURMÉNDEZ, “Vida, poesía y drama”, *Revista de Occidente*, Madrid, 166 (marzo 1995), p. 63.

4. Estudio introductorio a *Melusina y el espejo.*

Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo aparece impresa por la revista uruguaya *Escritura*, en diciembre de 1952, aunque sus dos primeros actos ya se habían editado en la citada publicación periódica, en diciembre de 1949 y noviembre de 1950, respectivamente[1]. La obra es calificada por el propio autor como "figuración bergamasca en tres actos, divididos en doce cuadros" y considerada como puro teatro. Existe, además, una edición en francés del primer acto de la obra - dentro de un número monográfico sobre el exilio español - en la revista *Soleil*, cuyo conocimiento debemos a nuestro compañero y amigo José Ramón López[2]. La traducción se debe a Alice Arhweiler y destacamos su existencia porque podría adelantar en unos años la fecha de creación de esta pieza, pues en una de sus páginas puede leerse "México, 1945"[3]. Aunque más tarde Bergamín declarará que prefería olvidar su peculiar visión de una leyenda con numerosos antecedentes literarios[4], no es menos cierto que fue elegida, junto con *Medea, la encantadora*, para ser leída en el homenaje que el 23 de junio de 1980 se celebró en el María Guerrero y que también se recogieron escenas de la misma en el programa televisivo, *Máscaras y bergamascos*, que le dedicó la televisión francesa[5]. También conviene recordar el apego de Bergamín hacia el personaje de Arlequín, por proceder de la ciudad italiana de Bérgamo, de donde manifestaba que era originario su apellido[6], así como su destacado afecto hacia esa "espíritu elemental" que tan bien supo ejemplificar el alma femenina y a la que dedicará más atención que la prestada en las páginas de esta obra.

---

[1] Rosa Mª Grillo explica que "en la imposibilidad de completar rápidamente el n. 10 con las secciones habituales, para mantener el empeño con los suscriptores del primer año (se habían previsto 10 números al año) se repropone la obra completa *Melusina y el espejo*, o *Una mujer con tres almas y porqué tiene cuernos el diablo*, "figuración bergamasca en tres actos divididos en doce cuadros, en prosa y verso", con elegantes ilustraciones de Adolfo Pastor" (Rosa Mª GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: Una docencia heterodoxa*, Montevideo, Cal y Canto, 199, p. 60).

[2] *Soleil*, Argel, 7-8 (15 febrero 1952), pp. 41-83.

[3] *art. cit.*, p. 41. Este dato explicaría la raigambre "mexicana" en que nuestro dramaturgo coloca a la obra (véase el apartado "Fuentes literarias escritas sobre *Melusina*" de este mismo estudio introductorio).

[4] "Yo escribí una vez una comedia melusina... De la que más vale no hablar" (José BERGAMÍN, "Dialecto melusino", *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 62).

[5] La lectura de una "síntesis" de *Melusina* tuvo lugar el 23 de junio de 1980, y contó con la participación de "Ángel Barrera, Nuria Espert, Félix Fernández, Felipe Gallego, Paco Guijar, Mª Jesús Hoyos, José Martín, Pedro Miguel Martínez, Marisa Paredes, Julieta Serrano y Dahd Sfeir" ("Presencia del teatro de José Bergamín", *Primer Acto*, Madrid, 185 (agosto-septiembre 1980), p. 32). Por su parte, *Masques et Bergamasques ou Reportage sur un squelette*, programa emitido por la televisión francesa el 21 de abril de 1971, fue dirigido por Michel Mitrani. Se transmitió el 30 de junio de 1996 por TVE2, dentro del espacio "La noche temática" que se dedicó al escritor exiliado.

[6] *cf.* José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, p. 67.

Además, esta "figuración bergamasca" supone, por parte de Bergamín, un alejamiento del tipo de teatro en el exilio que estaba realizando hasta ahora. De esta forma, y frente al compromiso político que impregnaba las tres obras dramáticas anteriores, *Melusina* se plantea como puro teatro o entretenimiento, sin ningún carácter ideológico determinado y sin una invitación a la lucha contra el fascismo. Indudablemente, esta pieza regresa al primer teatro que escribió nuestro autor, *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye*[7], donde también repasaba grandes mitos de la literatura universal – Fausto, Don Juan, Hamlet – y donde el placer por el juego y la intertextualidad aparecían como elementos fundamentales de la acción dramática. Algo similar, insistimos, ocurrirá con *Melusina*, aunque el grado de elaboración de la obra y los posibles sentidos o interpretaciones a los que pueda dar pie otorguen mayor riqueza de dimensiones a esta obra respecto a sus primeros dramas o intentos teatrales.

También resulta evidente que, por esos años, nuestro dramaturgo ya no veía su regreso inminente a España ni tampoco el término de la dictadura de Franco, tal y como el final de conflicto mundial hubiera podido dar a suponer. Se sucede, así, una etapa feliz en Uruguay, aunque, como comprobamos con anterioridad, no lo fue tanto en sus momentos finales, donde de nuevo la soledad del exilio se le hace insostenible[8]. Pero eso será más adelante, pues, en la obra cuyo estudio iniciamos ahora, Bergamín se permitirá jugar con todas las posibilidades que la figura y tradición literaria le permiten. Y es que en *Melusina* no sólo se triplica la visión de esta mujer, prototipo para nuestro dramaturgo de la feminidad entera, sino que los recursos literarios de géneros teatrales o literarios muy diversos se dan cita y se entremezclan en esta pieza, definida por su propio autor como "puro teatro". Así, entre elementos de la "commedia dell'arte", del drama romántico, de cuentos infantiles o leyendas medievales, se nos va perfilando una obra que, como su protagonista, no posee una única faz o interpretación y en la que, al igual que en otros textos de Bergamín, se mezclarán burlas y veras, aunque sin ese sentido trágico que hemos observado en *La hija de Dios* o en *La niña guerrillera.* Quizá su fracaso al intentar estrenar esta última, condujo a nuestro dramaturgo a renunciar a un tipo de teatro más comprometido, o de "tesis obvia", para regresar al juego de palabras, conceptos o estilos entre los que se encontró siempre tan cómodo este autor exiliado. Además, prosigue esta obra la línea de teatro escrito en verso ya iniciada en *La niña guerrillera* y continuada en *¿A dónde iré que no tiemble?*. Por todo ello, *Melusina y el espejo* se nos revela como un ejemplo destacado del tipo de teatro buscado por Bergamín, mezcla de todo tipo de arte, géneros, recursos y juegos.

Pasemos, pues, a analizar en las siguientes páginas la estructura formal de esta pieza, dedicando un apartado especial a su composición métrica, para comentar, a continuación, las fuentes o modelos literarios en los que se inspiró nuestro dramaturgo y terminar hablando de los posibles sentidos o interpretaciones que pueden otorgarse a esta "figuración bergamasca", aunque, indudablemente, más que en ninguna de sus otras piezas dramáticas, sea tarea harto compleja.

4.1. Estructura formal de la obra

---

[7] En José BERGAMÍN, *La risa en los huesos*, Madrid, Nostromo, 1973.

[8] Véase a este respecto Rosa Mª GRILLO, *José Bergamín en Uruguay...*, pp. 31-45 y las páginas del primer capítulo de esta tesis, dedicadas al "Exilio en Uruguay (1947-1954): Entre comedias y tragedias: *Melusina y el espejo, ¿A dónde iré que no tiemble?, Medea, la encantadora* y *Los tejados de Madrid*".

Al igual que en *Tanto tienes*, el título de esta pieza aparece repartido en tres sugerentes partes: *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Porqué tiene cuernos el diablo*. Coinciden, por su parte, cada uno de estos epígrafes con el posible título que hubiera podido dar Bergamín a cada uno de los actos en que se divide la obra, tal y como sí lo realizó en *La niña guerrillera.* Y así, el primer acto correspondería a la rotura de ese espejo por parte de la protagonista, el segundo a la realización de su "triple" venganza, mientras que en el tercero encontraríamos el "bosquejo" o "encornudamiento" del diablo. Se atienen los tres perfectamente al esquema de Plantamiento-Nudo-Desenlace, aunque también podrían definirse los dos últimos actos como los de la burla al mundo y al diablo, respectivamente, por parte de Melusina. En última instancia, se trataría, además, de mostrar una versión totalmente irónica y distorsionada del tema del honor, la venganza y los cuernos burlados que tanta raigambre – en serio o en broma – tiene en la literatura española[9].

Si la división tripartita en actos es ajustada a un planteamiento y a unos temas determinados, sucede lo mismo, a nuestro parecer, con los cambios escénicos a lo largo de la pieza, pues se produce el cambio de escena de acuerdo con el lugar donde se desarrolla la acción. Así, la escena I del primer acto nos muestra "una calle" (p. 173); la escena II, el tocador de Melusina (p. 177), donde se incluye una subescena en prosa titulada "El espejo y el diablo" que no recibe tratamiento escénico aparte (pp. 183-185); la escena III, el salón de baile (p. 185); la escena IV, otra vez el tocador de Melusina (p. 195); la escena V, la alcoba matrimonial, de nuevo (p. 197) y en la escena VI, una vez más la calle con el balcón del Palacio de Meluso en uno de sus lados (p. 203). Se produce también una estructura circular, pues la primera y última escena transcurren en el mismo lugar, mientras la segunda y la cuarta se sitúan en el tocador de la protagonista. Tal y como indica Bergamín al inicio de la obra, la acción de este primer acto sucede en la noche del martes de Carnaval (p. 171), y esa impresión se reitera en las acotaciones que aparecen al principio de las cuatro primeras escenas con idénticas palabras: "Es de noche" (p. 173, 178, 185 y 195), aunque en las descripciones que preceden a los dos ámbitos finales se constate que "amanece" (p. 197) y "está amaneciendo" (p. 203), respectivamente. A igual ubicación temporal corresponden los sonidos de las campanas que empiezan a repicar en la última escena de este primer acto (p. 204, nota 65), aunque jueguen con el doble sentido de inicio de un nuevo día y extinción de una vida.

Por su parte, en el segundo acto, prosigue la acción en el mismo tiempo - el amanecer correspondiente al miércoles de ceniza - y se ve un espacio similar al del primer acto de *Tanto tienes*, una plaza con la Iglesia al fondo (p. 207). Le permite esta ubicación jugar con la presencia de casi todos los personajes de la obra, merced a las ventanas o

---

[9] Calderón y Valle-Inclán se encontrarían en el vértice de ambas posturas. Por otro lado, no podemos olvidarnos de otras versiones paródicas de "cornudos" que nos han dejado otros contemporáneos de Bergamín, como García Lorca en su *Retablillo de don Cristóbal* – en la que también se alude explícitamtente a personajes de guiñol como "don Arlequín de Bérgamo" (Federico GARCÍA LORCA, "Prólogo dialogado" a *Retablillo de don Cristóbal*, en *Obras completas, II*, edición de Miguel García Posada, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de lo Lectores, 1996, p. 411) – o en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*; ni de planteamientos más trágicos sobre la cuestión del honor, como los que aparecen en *El adefesio* de Alberti y *Crimen* de Max Aub.

puertas que se abren para mostrar su aparición. La segunda y tercera escenas transcurren, a su vez, en dos salas diferentes "del Palacio Meluso" (p. 221 y 230) y, aunque no se indica explícitamente, todo hace suponer que se desarrolla a lo largo de toda la mañana del miércoles, pues en la primera escena "Está Amaneciendo y una campana tañe con toque de Misa de alba" (p. 207), mientras en la tercera escena ya se nos indica que "es mediodía" (p. 230). Frente al espacio cerrado en que sucedía la escena anterior, vuelve la acción a un lugar semiabierto (p. 230), pues se puede ver el interior de una sala del citado palacio, y el jardín que sirve como enlace entre la vivienda de Melusina y la calle de donde provendrán los rumores y gritos amenazadores.

En el tercer acto, cambia totalmente el espacio de la acción, pues no se sitúa ni en la ciudad ni en el palacio de Meluso. Pero, al igual que la transición entre el primer acto y el segundo sucedía en un espacio casi idéntico, la calle, la primera escena de este último acto, volverá a situarse en un jardín aunque, en este caso, sea el de un convento de monjas (p. 235). Espacio también medio abierto, pues permite ver, a la vez, el jardín y el portal del convento de monjas de igual forma que el de la segunda escena, donde se puede contemplar, a la vez, la celda del convento donde se instala la protagonista y el "claustro por entre cuyos arcos se mira la noche estrellada" (p. 248). Por último, la tercera escena de este acto sucede en un bosque (p. 256), lugar totalmente abierto y donde acontecerán las tres metamorfosis del Demonio, Minutisa y Arlequín en arbusto, flor y arroyo, respectivamente, La acción de todo este último acto transcurre desde la tarde del miércoles de ceniza (p. 235) hasta el anochecer de ese mismo día (p. 256) y amanecer del siguiente (p. 265), pasando por la media noche en la segunda escena (p. 248).

Esta estructura tripartita no es nueva en Bergamín, pues ya hemos visto que también están escritas en tres actos *Tanto tienes* – con la que coincide, además, en el número de subtítulos -, *La hija de Dios, La niña guerrillera* y *¿A dónde iré que no tiemble?* - a tenor del resumen que conservamos respecto al plan argumental de esta última obra[10] -. Idéntica cifra de actos poseerán *Los tejados de Madrid* y *La sangre de Antígona.* Tampoco resulta una novedad la situación de la trama en un solo día y, precisamente, en la noche del martes de carnaval, ya que en ambas circunstancias vuelve a asemejarse a *Tanto tienes*[11]. Más adelante tendremos ocasión de comprobar cómo esa elección del ambiente carnavalesco para situar su pieza no es casualidad o antojo, sino que obedece a unas finalidades y recursos muy precisos. Por otro lado, de nuevo gira toda la pieza – y no sólo por la división en tres actos o sus tres títulos – en torno a ese número impar[12], ya que tres serán los rivales amorosos, masculinos y femeninos, de Melusina y Conrado; tres son las almas que posee Melusina y, por lo tanto, los pedazos en que se romperá su espejo; tres veces se repetirá el juego de los asesinatos a cargo de tres armas distintas (pp. 197-199), el de las adivinanzas (pp. 218-220), y el de las "bodas mortales" (pp. 228-229) o el de la gallina ciega (p. 229, nota 108); tres son también los acompañantes de la Muerte en la primera escena – el Tiempo, la Locura y el Amor - (pp. 172-173) o las brujas de *Macbeth* con las que se compara a Estrella, Clavel y Maravilla (p. 197, nota 56); "*habrá tres ventanas y tres puertas practicables"* en el decorado de la primera escena del segundo acto (p. 207); tres son también las metamorfosis frente al público que aparecen al final de la obra (p. 247 y ss., vv. 1483-1490) o las jaculatorias no contestadas en la escena primera de

---

[10] *¿A dónde iré que no tiemble?*, pp. 268-270.
[11] *Tanto tienes*, nota 2.
[12] Sobre el carácter "mágico" de esta cifra, ver la nota 31 a *Melusina*.

este mismo acto (p. 234, nota 135); y, junto con la de Conrado, tres serán las cabezas cortadas (p. 201, nota 61 y p. 221, nota 96), de la misma forma que, junto con la "figuración" de Bergamín, tres versiones de *Melusina* aparecerán aludidas a lo largo de la obra[13]. Por otro lado, idéntico número de Máscaras, Muchachas, y Viejas se repartían las labores de Coro o Corifeo en *Tanto tienes* o bien, en *La niña guerrillera*, y, al igual que en estas dos obras, se sucederán las repeticiones, triplicadas, de versos[14] o entradas de personajes que, en ocasiones, incluso aparecerán reiteradas en el mismo orden[15].

Dentro de la obra se mezcla prosa y verso en las diferentes escenas, igual que ocurría con *La niña guerrillera.* No existe una razón especial o vinculada a ciertos personajes para que se prefiera o se renuncie al verso, al igual que también resulta aleatoria la división de las diferentes escenas, sólo marcadas, como dijimos, por los cambios de lugar y no afectadas, sin embargo, por la entrada o salida de algún personaje. En realidad, sólo encontramos en toda la obra dos escenas escritas únicamente en prosa: la escena III del primer acto o escena del baile y la escena II del segundo, con el diálogo entre el barbero y Conrado. Seguramente, la rapidez y las innumerables intervenciones de distintos personajes en la primera justifican el destierro del verso de la misma, mientras que el aire cervantino que impregna el segundo ejemplo estaba más acorde con una prosa conceptista que con las constricciones formales que impone el verso.

En el polo opuesto, aparecen sólo cuatro escenas únicamente en verso: la escena VI del primer acto; la I y última del segundo; y la última del tercero. Frente a la brevedad del primer y tercer ejemplo, apenas unos cincuenta (vv. 339-388) o ciento cuarenta versos (vv. 743-882), respectivamente, destaca la larga extensión de los otros dos casos: trescientos cincuenta y tres versos (vv. 389-742) y doscientos setenta y tres en la escena con la que termina la obra (vv. 1217-1499). El contenido y los personajes que integran cada una de estas escenas son diferentes y van desde la comparsa carnavalesca del primer acto, pasando por la escena de diversos diálogos cruzados con la que se abre el segundo y donde aparecen todos los personajes de este acto, excepto Conrado. Los que cierran el segundo y el tercer acto coinciden en representar el diálogo entre Minutisa y diferentes personajes: Melusina, el Diablo y Arlequín, pero, seguramente, se justifica más el empleo del verso por el contenido de ambas escenas: la huida de Melusina y las metamorfosis de los otros tres personajes, respectivamente.

Por último, las seis escenas restantes mezclan la prosa con el verso, combinándolas sin ningún criterio o motivo determinado, aunque en dos ocasiones se pueda dividir muy claramente la escena por la mitad, según la fórmula elegida (escenas II y V del primer acto), llegando incluso a indicar mediante un título ese cambio de forma expresamente buscado, como es el caso de la escena II del primer acto, donde se nos anuncia un interesante diálogo entre "El espejo y el diablo" (p. 183). En otras ocasiones serán muy breves las intervenciones en prosa, como en las escenas I y IV del primer acto;

---

[13] Sobre las versiones de Jean d'Arras y de Goethe, ver la nota 42, y las notas 46-49 y 138 a *Melusina y el espejo*, respectivamente.

[14] *cf.* notas 74, 111 y 148 a *op. cit.*

[15] Tal resulta el ejemplo de las intervenciones en verso de Clavel, Maravilla y Estrella que seguirán siempre ese orden de aparición por tres veces y tras la entrada primero de Minutisa (vv. 413-476).

mientras que en las dos primeras escenas del último acto se combinará verso, prosa y verso sin ninguna dificultad.

Si analizamos desde un punto de vista general la métrica de *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Porqué tiene cuernos el diablo*, nos llama en primer lugar la atención el especial cuidado formal que prestó Bergamín a esta pieza; en segundo lugar, la mezcla de metros y versos procedentes del Siglo de Oro y del Romanticismo; y, por último, la repetición como algo más que un mero recurso estilístico, pues supone un rasgo más de los infinitos reflejos que el propio título de la obra ya sugiere, junto con el uso de estructuras y metros relacionados con un mundo lúdico e infantil.

4.2. "Perfección" métrica de *Melusina.*

Hablamos de un cuidado expreso por parte de nuestro autor al aspecto métrico de esta "figuración bergamasca", porque en ella aparecen estrofas que requieren una especial habilidad poética que, sin duda, Bergamín, posee. Una de estas unidades métricas que, además, utilizará frecuentemente, es la décima o espinela, definida como "conjunto de diez octosílabos dispuestos en el orden de dos redondillas y dos versos de enlace"[16], y que nació en el Siglo de Oro, pues con ella escribió Vicente Espinel su libro *Diversas Rimas*, 1591[17]. En total, a lo largo de la obra, aparecen setenta y una décimas[18], aunque más de la mitad las encontramos en el Tercer Acto - veintinueve -, donde también hallamos la mayor tirada de versos escritos según esta estrofa, pues son veintiuna décimas las que integran buena parte de la tercera escena del último acto (vv. 1327-1476). También es relevante la larga serie de dieciséis décimas que encontramos en la segunda escena del tercer acto (vv. 957-1115).

Destacamos también, por el grado de dificultad y no por su frecuencia, el soneto, de los que encontramos diez ejemplos diferentes, repartidos entre los tres actos. Bergamín utiliza la rima tradicional de los cuartetos tradicional, pues "desde Boscán y Garcilaso hasta el modernismo el orden de las rimas de los cuartetos ha sido uniformemente con raras excepciones ABBA: ABBA"[19]. Respecto a los tercetos, los encadena de dos maneras diferentes, siendo la más frecuente CDE: CDE, que aparece en siete de los diez sonetos de toda la pieza. Todas las excepciones se encuentran en el Tercer Acto, aunque tanto el soneto escrito en alejandrinos (vv. 943-956), como los otros dos posteriores (vv. 1131-1144 y vv. 1145-1158) utilizan la misma concatenación de tercetos CDC: DCD. Curiosamente, constituyen ambos esquemas de rima en los tercetos los únicos que fueron admitidos y cultivados durante el Neoclasicismo[20]. De manera especial tenemos que destacar el soneto en versos alejandrinos que recita el Jardinero (vv. 943-956) por su rareza y armonía, al tratarse de catorce versos de catorce sílabas. Dicha clase de soneto debe su origen a Pedro Hurtado de Vera o de Faria, quien lo utilizó por primera vez en su comedia *Doleria* (1572), así como su mayor auge a Rubén Darío, quien lo reservó para varias de sus composiciones[21]. De la belleza de los sonetos bergaminianos resulta buena

---

[16] Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986, p. 533.
[17] *op. cit.*, p. 268.
[18] Ver, en este mismo estudio introductorio, el "Apéndice: Esquema métrico de *Melusina*".
[19] Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...*, p. 205.
[20] *op. cit.*, p. 306.
[21] *op. cit.*, p. 225 y 424.

prueba el que algunos de los que aparecen en esta obra fueran recogidos en uno de los libros de poesía de nuestro autor[22].

Frecuentes, variadas y utilizadas con muy diversos fines a lo largo de la obra serán las redondillas. En total, aparecerán ochenta y seis en toda la pieza, por lo que constituyen, sin duda, la estrofa más utilizada. Tenemos que destacar la abundancia de ellas que encontramos en la primera escena del Segundo Acto – treinta y nueve -, aunque la tirada más larga de este esquema métrico aparece en la escena I del último acto, conformada por dieciséis redondillas seguidas (vv. 957-1115). Además, Bergamín preferirá la redondilla abrazada (abba), respecto a la cruzada (abab)[23]. Así, la primera se halla en prácticamente la totalidad de las ochenta y seis redondillas utilizadas, mientras la segunda sólo es utilizada en dos de los casos (vv. 43-46 y 339-342). Variantes sobre su uso son la alternancia con décimas y su utilización como estribillo cantado. Así, en la escena I del segundo acto, se suceden, tras el soneto recitado por Melusina, las intervenciones de Minutisa, Clavel, Maravilla y Estrella y Canto con el mismo esquema métrico e idéntico orden en la sucesión de las entradas de dichos personales:

MINUTISA – décima (vv. 403-412)
CLAVEL – redondilla abrazada (vv. 413-416)
MARAVILLA – redondilla abrazada (vv. 417-420)
ESTRELLA – redondilla abrazada (vv. 421-424)
CANTO – estribillo formado por una redondilla abrazada (vv. 425-428)

MINUTISA – décima (vv. 429-438)
CLAVEL – redondilla abrazada (vv. 439-442)
MARAVILLA – redondilla abrazada (vv. 443-446)
ESTRELLA – redondilla abrazada (vv. 447-450)
CANTO – estribillo formado por una redondilla abrazada (vv. 451- 454)

MINUTISA – décima (vv. 455-464)
CLAVEL – redondilla abrazada (vv. 465-468)
MARAVILLA – redondilla abrazada (vv. 469-472)
ESTRELLA – redondilla abrazada (vv. 473-476)
CANTO – estribillo formado por una redondilla abrazada (vv. 477-480)

El estribillo cantado es siempre el mismo y repetido tres veces, al igual que también se multiplican por tres las respectivas alocuciones del trío de personajes femeninos y de Minutisa. Otra variación respecto a las redondillas que aparecen en *Melusina* lo compondrán aquellas tiradas en que las diferentes estrofas compartirán la misma rima, como sucede con dos de las que encontramos en la escena I del segundo acto (vv. 572-579) y en la escena III del último (vv. 1247-1254), sin olvidarnos de una serie más larga, compuesta por cinco redondillas, en la escena III del segundo acto (vv. 809-828). Por último, también observamos una redondilla seguida de dos pareados, el primero de los cuales es quebrado y con idéntica rima a la de una pareja de versos de la redondilla en la escena I del segundo acto (vv. 683-690); así como una redondilla no octosilábica y

[22] *Poesía, I*, pp. 21-25, donde aparecen, sucesivamente, los cinco sonetos de Melusina que corresponden a los versos 11-24, 194-207, 208-221, 389-402 y 1131-1144.
[23] Distinción que recoge Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...*, p. 90 y 538.

con dos versos quebrados (vv. 731-734); o bien tres redondillas cuyo tercer verso es quebrado y con eco y que además van seguidas, cada una de ellas, con un pareado quebrado y también con eco (vv. 1269-1286): 8a8b2b8a8c2c // 8a8b3b8a8c3c // 8a8b4b8a8c2c.

Y hablando de pareados, aunque serán menos frecuentes que las redondillas o las décimas – treinta y dos suman en total – su importancia es fundamental, pues nos lo podemos encontrar utilizados como estribillo en la primera escena de la obra, y alternando un pentasílabo con un heptasílabo[24]; o bien, con el segundo verso quebrado en forma de eco que repite la rima final del verso anterior, como en el último ejemplo citado al comentar las redondillas, así como en otros diez más de este tipo que encontramos en la escena I del segundo acto (vv. 677-682, 705-710 y 719-730). También tienen algunos de sus versos quebrados – pero, en este caso, el primero de cada pareja de versos - los dos últimos del trío de pareados dodecasílabos que aparecen en la segunda escena del primer acto (vv. 182-187) o el último de los dos pareados que encontramos en los versos 1127-1130. Para terminar, en esa misma escena I del tercer acto, nos encontramos tres series de pareados de corta extensión que sirven de enlace entre dos estrofas colocadas en medio de un diálogo (vv. 903-906, 937-942) y la parodia de oraciones en el último de los casos (vv. 1116-1121).

En menor cantidad y con poca variedad en su utilización se encuentran las quintillas. Sólo encontramos dieciséis en toda la obra y más de la mitad – diez – aparecen glosando una quintilla anterior (vv. 264-268) en una curiosa agrupación de quintillas por parejas que demuestran esa especial atención que prestó Bergamín a la métrica de esta pieza. En efecto, Navarro Tomás ha distinguido entre siete tipos diferentes de quintillas según la disposición de su rima: "1, ababa; 2, abbab; 3, abaab; 4, aabab; 5, aabba; 6, abbaa; 7, ababb"[25], y destacando estas siete por ser las que aparecen con más frecuencia. En esta glosa de *Melusina* (vv. 269-318), nuestro dramaturgo irá alternando las del tipo 1 y 2, de tal forma que se irá colocando al final de cada pareja de quintillas un verso de la estrofa glosada (vv. 264-268). Seguramente, se observará mejor todo lo dicho en el siguiente esquema, donde marcamos en cursiva el verso reiterado:

vv. 264-268: quintilla del tipo 3 – abaab

vv. 269-278: quintilla del tipo 1- cdcdc
+
quintilla del tipo 2 – eaae*a* (=v. 264)

vv. 279-288: quintilla del tipo 1- fgfgf
+
quintilla del tipo 2 – hbbh*b* (=v. 265)

vv. 289-298: quintilla del tipo 1- ijiji
+

[24] Concretamente, esta estrofa se repetirá cuatro veces de forma idéntica en los versos 41-42, 55-56, 65-66 y 79-80; mientras el último estribillo será también un pareado, pero octosílabo, en los versos 93-94.
[25] Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...*, p. 127.

quintilla del tipo 2 – kaak*a* (=v. 266)

vv. 299-308: quintilla del tipo 1- lmlml
+
quintilla del tipo 2 – naan*a* (=v. 267)

vv. 309-318: quintilla del tipo 1- ñoñoñ
+
quintilla del tipo 2 – pbbp*b* (=v. 268)

Además de demostrar su dominio de los recursos métricos, este tipo de agrupación por pares de quintillas le permite jugar con otra estrofa de diez versos, la décima que, como ya vimos, es una de las estrofas que más abunda en esta pieza. Curiosa es también la combinación de quintilla con terceto monorrimo octosílabo y quebrado que se repite por tres veces en la primera escena del segundo acto (vv. 654-676). Al igual que esa variante final que provoca que la obra acabe con una quintilla, pues las dos décimas que aparecen a lo largo de la última escena[26] son sustituidas por una combinación de redondilla con quintilla[27], a pesar de que el contenido y los términos utilizados sean muy parecidos a los de las dos décimas antes citadas. No encierra ninguna característica digna de comentar las otras dos quintillas de nuestro recuento (vv. 1122- 1126 y 1301-1305).

Entre las estrofas de *Melusina* que adquirieron mayor relevancia en otras obras de Bergamín de la que poseen aquí, podemos citar un único romance, el que aparece en la escena III del segundo acto (vv. 757-808), cuando había sido el esquema métrico más repetido de *La niña guerrillera* -; o bien las tres seguidillas que encontramos en la escena II del primer acto (vv. 179-181, 188-190 y 191-193), y que abundarán en *Medea, la encantadora*[28].

Siguiendo el estudio de los poemas utilizados en esta obra, tenemos que destacar una serie de estrofas que no suponen una variación sobre esquemas métricos muy definidos y "raros", si podemos utilizar este adjetivo. Así, aparecen en toda esta "figuración" tres variantes del ovillejo, o "suma de diez versos en que figuran tres pareados, cada uno formado por un octosílabo y un quebrado a manera de eco, a los cuales sigue una redondilla que continúa la rima del último pareado y termina reuniendo los tres breves quebrados en el verso final, a*a*: b*b*: c*c*: cdcd"[29]. Ya veremos en el apartado siguiente porqué hemos destacado la "rareza" de este tipo de estrofa. Ahora nos toca analizar el uso bergaminiano de esta combinación estrófica. En el primer ejemplo que nos encontramos – versos 159-178 - aparece primero un pareado octosílabo, seguido de seis pareados quebrados y con eco, para terminar con una sextilla alterna[30] que reúne varios de los términos utilizados en los pareados anteriores – bien de los octosílabos, bien de los versos quebrados -. De esta forma, al aumentar en dos el número de pareados – no contamos el primero por considerarlo como puente o introducción -, la redondilla final se convierte en sextilla con idéntica rima a la de cuatro de los siete pareados precedentes. El

[26] *Melusina y el espejo,* vv. 1255-1264 y 1327-1336
[27] *op. cit.,* vv. 1491-1494 y 1495-1499.
[28] *Medea, la encantadora,* vv. 53-58, 63-68, 74-82, 110-124 y 133-144.
[29] Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...,* p. 537.
[30] Es decir, la forma "ababab" (*op. cit.,* p. 540).

contexto en que se incluye esta estrofa también incide en ese juego de preguntas y respuestas con eco que el ovillejo propiciaba, pues no olvidemos que en esa escena Melusina está consultando al Espejo-Arlequín. El segundo ejemplo aparece en la escena V de este primer acto, al inicio del diálogo entre Melusina y la cabeza de Conrado (vv. 246-263). En esta ocasión, tras dos frases en prosa y un pareado introductorio, se suceden tres pareados quebrados con eco, mientras que la estrofa que recoge las ideas fundamentales de esos pareados será una décima. El tercer y último caso coinciden bastante con el primero de las variantes estudiadas. Se trata de la última escena de la obra, donde de nuevo se representa una conversación entre el Espejo-Arlequín y una mujer aunque, en esta ocasión, será Minutisa y no Melusina (vv. 1310-1322). La estrofa que recoge las preguntas y respuestas anteriores enunciadas en una redondilla, es de seis versos, aunque no coincide con ninguno de los modelos de sextilla cultivados en castellano, por lo que todo el conjunto de estos diez versos rima como si de una décima se tratara. No obstante, la aparición del eco y de una estrofa que resume el diálogo precedente nos ha llevado a incluirla dentro de estas variantes especiales sobre el ovillejo.

Por último, aparecen en la escena I del segundo acto dos estrofas que no se adaptan a ningún esquema métrico de los vistos hasta ahora: una copla mixta de arte menor (vv. 565-571), que combina una redondilla con un terceto jugando con dos únicas rimas[31]; y una serie de veintinueve versos que alterna octosílabos con quebrados tetrasílabos o heptasílabos, a partir de dos rimas que se van repitiendo (en "í" y en "isa"), pero que alternan con otras rimas ("iza", "iento" o "edio"), sin un orden o simetría establecida, aunque la aparición de quebrados y rimas que se reiteran lo aproximen al villancico[32].

En general, podemos decir que "si quisiéramos indicar una función teatral para las principales versificaciones usadas, podríamos decir que el soneto representa la pausa de meditación, la décima la acción, la copla y otros versos populares la diversión en el doble sentido de puro juego y de alivio de la tensión dramática y poética. A veces esas formas populares son *sólo* una muestra de la dimensión lírica de la vertiente popular, desenfadada y juguetona, divertida y chispeante, donde prevalece el elemento fónico (la onomatopeya, la aliteración, la asonancia, la recreación de refranes y versos populares, etc.); otras son variaciones *analfabetas* de los mismos temas que sustentan las formas cultas y toda la producción crítica de Bergamín"[33].

4.2.1. Estrofas utilizadas y su vinculación con el Siglo de Oro y el Romanticismo.

---

[31] Para la definición de este tipo de estrofa, ver *op. cit.*, p. 532.

[32] *op. cit.*, pp. 385-386.

[33] Rosa Mª GRILLO, "La prehistoria de un poeta: Bergamín en Uruguay (1947-1954)", en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín*, edición de Gonzalo Penalva, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997, pp. 204-205. Incide esta estudiosa, además, en la idea de que "la variedad de versificación - desde el soneto a la décima a la copla - evidencia la total inmersión de Bergamín en el quehacer poético, aunque canalizado en una estructura dramática de la que hasta puede prescindir, como lo demuestra la inclusión de los diez sonetos presentes en la obra en el primer volumen de su *Poesía*: esos sonetos, pausas líricas y meditativas que interrumpen la acción profundizando algún tema - la fugacidad de la vida, la impenetrabilidad del alma de la mujer, etc. - aun desarticulados del contexto dramático, no pierden nada de su eficacia conceptual" (*op. cit.*, p. 204).

Indudablemente, esa "evocación del renacimiento español e italiano", junto con "un romanticismo de creación reciente" (p. 171), impregna también la métrica de esta pieza. No en vano, la estrofa más utilizada es la décima, cuyo origen viene del Siglo de Oro y que encontró en el teatro numerosos exponentes, ya que "en las obras de Tirso, Alarcón, Moreto y Calderón ocupaba generalmente el tercer lugar al nivel de la quintilla, después de redondillas y romances"[34]. Pero será Lope quien le otorgue mayor terreno progresivamente, pues si al principio, y según consta en el *Arte nuevo de hacer comedias*, defendía que "las décimas son buenas para quejas", más adelante "la fue extendiendo a toda clase de asuntos"[35]. Por otro lado, los poetas románticos sacaron a la décima de la relegación que experimentó durante el siglo XVIII[36]. Sobre todo, en el teatro, donde aparece en algunas obras de Zorrilla y el Duque de Rivas[37], sin olvidarnos – ya en el siglo XX - de algunos autores contemporáneos a Bergamín que la utilizaron en algunas de sus composiciones, como pueden ser García Lorca, Gerardo Diego o Guillén[38].

La segunda estrofa analizada, el soneto, aunque debió su primer uso en España al marqués de Santillana[39], tuvo escasa divulgación hasta que Boscán y Garcilaso volvieron a retomar el modelo de Petrarca en sus composiciones[40]. Indudablemente, fue "la composición preferida entre las estrofas endecasílabas del Siglo de Oro. Los sonetos correspondientes a este periodo constituyen una inmensa producción poética. Sólo los de Lope pasan de 1500"[41]. Sin embargo, y frente a lo que ocurría con la décima, no será hasta el Modernismo cuando el soneto recupere su importancia e incluso los poetas se atrevan a componerlos "no sólo en decasílabos, sino en alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos y en toda clase de metros"[42]. Por otro lado, entre los contemporáneos de Bergamín, encontramos sonetos entre las composiciones de "Aleixandre, Dámaso Alonso, Alberti, Leopoldo Panero, Miguel Hernández y otros muchos"[43]. Por otro lado, nuestro dramaturgo respeta en *Melusina y el espejo* el carácter de intervalo independiente que tenía en la comedia, al considerar, como Lope, que "el soneto está bien en los que aguardan"[44], aunque, en el caso de esta "figuración", el soneto suele aparecer como preámbulo de la escena que se desarrollará a continuación. Por lo demás, sólo cuatro de esos sonetos se incluirán dentro de un diálogo: como respuesta final del Jardinero a Melusina (vv. 943-956), o bien, en el intercambio de impresiones entre Melusina y Minutisa al principio de la escena II del tercer acto (vv. 1131-1172). Los seis restantes aparecerán siempre en solitario, pero acompañados de una acotación en la que se señala un acompañamiento de música o cierta quietud mientras se recitan los versos que integran la citada estrofa.

---

[34] Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...*, p. 269.
[35] *ibidem.*
[36] *cf. op. cit.*, p. 319.
[37] *op. cit.*, p. 364.
[38] *op. cit.*, pp. 478-479.
[39] *op. cit.*, p. 155.
[40] *op. cit.*, p. 205.
[41] *op. cit.*, p. 252.
[42] *op. cit.*, p. 401.
[43] *op. cit.*, pp. 472-473.
[44] *op. cit.*, p. 253.

Sin duda alguna, el desarrollo de la redondilla va unido al auge que tuvo la citada estrofa en el teatro del Siglo de Oro pues, aunque ya encontramos dicho esquema métrico en la Edad Media y en el Renacimiento[45], será en esta época donde se convierta "en una de las estrofas más corrientes de la poesía española"[46]. Además, la forma de redondilla más utilizada coincide con la que abunda en *Melusina*, es decir, la abrazada (abba), al margen de que sabemos que será "la estrofa dominante en las comedias de Lope, Tirso, Guillén de Castro y Montalbán"[47]. Y del vacío al que cae, al igual que otras estrofas octosilábicas, durante el siglo XVIII[48], a la nueva importancia que recibirá en el teatro y las leyendas versificadas del Romanticismo[49], decreciendo, después, durante el Modernismo y posmodernismo, pues Navarro Tomás cita apenas unos pocos ejemplos entre los contemporáneos de Bergamín. Así, "su forma más frecuente, abab, aparece en *Jardín de convento*, de Bacarisse, y en *Las piedras*, de César Vallejo; la variedad abba se halla en *Joselito en su gloria*, de Alberti, y *Nocturno*, de José Méndez Herrera. Se mezclan las dos variedades en *Pluma curvada*, de Francisco Escribá de Romaní, y en *Elogio de la vida sencilla*, de José María Pemán"[50]. Por último, cabe destacar Lope la utilizó en todo tipo de escenas, aunque consideraba en su *Arte nuevo* que resultaban "principalmente adecuadas para los diálogos de amor"[51].

Respecto a los pareados, queremos llamar aquí la atención sobre esa combinación de dodecasílabos y quebrados que aparece en la escena II del primer acto (vv. 182-187), ya que el uso de versos de esta extensión se empezó a extender en el siglo XIX, aunque "existían también precedentes antiguos, especialmente entre las poesías de Sor Juana Inés de la Cruz. Zorrilla parece haber sido el primero que hizo reaparecer este metro en una serenata fechada en La Habana en enero de 1859 e incluida en su libro *La flor de los recuerdos*, impreso en ese mismo año y lugar"[52]. Aunque se fue extendiendo el dodecasílabo en toda clase de estrofas durante Romanticismo y el Modernismo, Navarro Tomás sólo anota una composición escrita en pareados dodecasílabos, *Silabarios errantes*, de Salvador Rueda, mientras que ninguno de los pocos testimonios en dodecasílabos que aparecen tras ese periodo literario tomará la forma de pareado[53].

Mayor difusión y riqueza ha tenido a lo largo de su historia la quintilla que, aunque posee precedentes ocasionales en los cancioneros gallegoportugueses anteriores al siglo XIV, "se desarrolla en castellano durante el siglo XV en la construcción de canciones y estrofas compuestas"[54]. Ya aludimos con anterioridad a los siete tipos diferentes de quintillas que Navarro Tomás distingue y cómo Bergamín alternó en alguna ocasión dos de ellas a lo largo de una tirada de las mismas, práctica que, si no habitual, guarda algún

---

[45] Para el origen de la citada estrofa, fechado en el siglo XII, así como su ulterior utilización a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, ver *op. cit.*, p. 90, 126-127 y 216.
[46] *op. cit.*, p. 265.
[47] *ibidem.*
[48] *op. cit.*, p. 316.
[49] *op. cit.*, pp. 361-362.
[50] *op. cit.*, p. 478.
[51] *op. cit.*, p. 265.
[52] *op. cit.*, p. 376.
[53] *op. cit.*, p. 430 y 482-483.
[54] *op. cit.*, p. 127.

ejemplo en Hurtado de Mendoza[55]. Durante el Siglo de Oro era denominada como redondilla de cinco versos, por lo que compartió con esta última su popularidad, aunque con menor relevancia. Eso sí, "quintillas y redondillas alternaban en las comedias y en la poesía lírica sin que la elección de unas u otras obedeciera a determinado propósito en relación con el asunto"[56] y también tenemos que constatar que "su uso disminuyó más que el de la redondilla a medida que las comedias fueron dando mayor intervención a romances y décimas"[57]. Y, al igual que la citada estrofa de cuatro versos, la quintilla volvió a recobrar su importancia con el Romanticismo, donde incluso ganó la partida a la redondilla[58]. Igual trayectoria podríamos establecer para el romance y la seguidilla, aunque en su caso, no dejara de usarse durante el Neoclasicismo y tuviera más auge en el Modernismo y entre los coetáneos de nuestro dramaturgo[59].

Y mención especial merece el ovillejo, cuya "rareza" ya comentamos al hablar de cómo lo utiliza Bergamín en *Melusina y el espejo.* En efecto, "no se conocen ovillejos anteriores a los compuestos por Cervantes, tres en el *Quijote,* primera parte, cap. XXVII, y cuatro en *La ilustre fregona*"[60]. Y en esa misma época sólo cultivan ovillejos don Diego de Silva, y Sor Juana Inés de la Cruz[61]. Durante el Neoclasicismo únicamente se recogen dos ejemplos[62] y doce son los que incluye Zorrilla en el segundo acto II *Don Juan Tenorio*[63]. También escasos son los testimonios en épocas posteriores: un epigrama de Rubén Darío, cuatro ejemplos en el acto tercero de *En Flandes se ha puesto el sol,* de Marquina; y una composición del *Romancero del destierro,* de Unamuno, que empieza: "¿Qué es tu vida, alma mía? ¿Cuál tu pago?"[64]. A esta lista habría que añadir los tres de Bergamín, con las salvedades y variantes que hemos citado, pero también con el valor que tiene cultivar un tipo de estrofa tan difícil y olvidada.

4.2.2. Repeticiones y "juegos de niños".

Al igual que ocurría en *La niña guerrillera,* Bergamín recurrirá en su quinta obra publicada en el exilio a las estrofas que se repiten dentro de una escena o de una

---

[55] *op. cit.,* p. 217.
[56] *op. cit.,* p. 266.
[57] *ibidem.*
[58] *op. cit.,* p. 362.
[59] *op. cit.,* p. 338, 457 y 493; y 340, 459 y 495-496, respectivamente. Navarro Tomás destaca que "alcanzó la seguidilla su máxima popularidad en el siglo XVIII, favorecida especialmente por la boga de las tonadillas, en las que desempeña papel principal" (*op. cit.,* p. 340).
[60] *op. cit.,* p. 272. Para los ovillejos de Cervantes, véase *Don Quijote de la Mancha,* Barcelona, Instituto Cervantes/ Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 1998, capítulo XXVII, pp. 302-303; y *Novelas ejemplares, II,* Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 106), pp. 175-176.
[61] Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...,*p. 272.
[62] *op. cit.,* p. 320.
[63] *op. cit.,* p. 366. Véase, además, José de ZORRILLA, *Don Juan Tenorio,* edición de Aniano Peña, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 114), 1999, acto II, escenas VI-VII, pp. 118-120, vv. 1142-1201; y escena XI, pp. 127-129, vv. 1366-1425. *cf.* nota 26 a *Melusina y el espejo.*
[64] Información tomada de Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...,* p. 416.

escena a otra. Además, si en el "romance" anterior, cobraban gran importancia el cuento y la repetición como elementos asociados al mundo infantil, en esta ocasión también aparecerán distintos juegos e incluso combinaciones métricas asociadas al universo lúdico que nuestro dramaturgo también quiere convertir en ocupación de adultos.

Como repeticiones métricas en *Melusina y el espejo* tenemos no sólo las glosas o ecos, o bien las reiteraciones de estrofas o versos que habían aparecido con anterioridad, sino también – y en eso coincidiría con *Tanto tienes* – la multiplicación de intervenciones o estrofas por tres, a la que ya hace alusión el propio título de la obra. Destacaremos a continuación los ejemplos más relevantes.

En primer lugar, Bergamín suele repetir los estribillos o canciones que va entonando la tropa carnavalesca a lo largo de la obra pues, tal y como vimos en *Tanto tienes*, la ambientación en esa época del año le permitirá incluir la música como elemento importante en la acción dramática. La primera estrofa cantada que se repite es la que aparece a modo de prólogo al principio de la pieza, antes de que ni siquiera empiece la "figuración", "a telón corrido", como indica la acotación (p. 172). Pues bien, esta primera décima (vv. 1–10) se retomará en la última escena de la obra (vv. 1291-1300), en boca de Minutisa, y con alguna variante entre las dos poco significativa, que hemos subrayado en cursiva:

Los ojos de Melusina	Los ojos de Melusina
no son de ningún color;	no son de ningún color,
porque en ellos el amor	porque en ellos el amor
su capricho determina;	*sus deseos ilumina.*
¡ay de aquél que lo adivina,	¡Ay de aquél que lo adivina
si no los puede olvidar!	*y* no los puede *mirar!*
porque no podrá mirar	Porque no podrá *olvidar*
el color de su ventura	el color de su ventura,
sin recordar la dulzura	*si recuerda* la dulzura
de haberlos visto llorar (vv. 1-10)	de haberlos visto llorar(vv.1291-1300)

También aparecen otros estribillos de canciones que se repiten siempre de la misma forma (vv. 41-42, 55-56, 65-66, 79-80), excepto en el pareado final (vv. 93-94); utilizando para los mismos, seguidillas (vv. 179-181 y 188-190); o la redondilla, bien repetida siempre igual (vv. 425-428, 451-454 y 477-480); bien con alguna variante (vv. 1265-1268, 1306-1309, 1323-1326 y 1477-1480). Precisamente, con esta última estrofa, Bergamín se atreverá a ofrecernos, en la última escena de la obra, un curioso juego de estrofas que se repiten y se funden. Consiste en que, como si de dos coros musicales se trataran, primero nos va ofreciendo el citado estribillo de redondillas alternado con diferentes variaciones de una décima: vv. 1255-1264; 1327-1336 y el conjunto de redondilla y quintilla de los vv. 1491-1499[65]. Será en esta última estrofa combinada, donde

[65] Bergamín no sólo tenía la experiencia musical que los tres estrenos de sus ballets pudieron ofrecerle, sino que desde sus primeras obras la música ha constituido una parte importante tanto en el contenido (*cf.* "Puente de plata" en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, pp. 121-132), como en la forma de sus primeras producciones. En ese sentido, baste ver que "Variación" y "Fuga" son los términos musicales que utiliza para definir sus

se produzca la unión de la canción en redondilla y la mitad de esa décima con la que, precisamente, termina toda la obra:

Bosque, arroyo, estrella y flor,
si los llamas serán llamas,
como todo lo que amas,
de un solo fuego de amor.
Pues si no puede lograr
lo que no alcanza su vuelo,
quédese el alma en el suelo
sin más consuelo que amar
el mar, la tierra y el cielo (vv. 1491-1499)

y donde, además, se manifieste de manera clara esa unión entre forma y contenido que impregna toda esta pieza, pues recordemos que tanto el primer verso como el último recuerdan las realidades y elementos en los que se han transformado los cuatro personajes: el Diablo, Arlequín, Melusina y Minutisa.

Otra variación sobre el mismo tema, al estilo musical que ya hemos visto en el caso anterior, se produce en otra canción que jugará con el contraste entre vivir y morir que resulta un tópico asociado con la fiesta de carnaval: "¡Viva y muera don Antruejo" (vv. 654-676). Idéntica dicotomía se producirá en otras dos intervenciones referidas, en esta ocasión, a la protagonista. La primera, "Muera, Melusina, muera / porque ha matado a su amor", se multiplican hasta ocho veces y en boca de las Voces, Minutisa y la propia Melusina a lo largo de toda la escena III del segundo acto. Siete de esas estrofas se reiteran de manera idéntica: vv. 809-810, 813-814, 817-818, 821-822, 837-838 y 847-848, mientras que cambia el orden de los versos en una de ellas (vv. 827-828). En la segunda ocasión, en la escena II del tercer acto, se repite la citada estrofa al revés: "¡Viva, Melusina, viva, / porque ha nacido al amor!", y por tres veces, cambiando, eso sí, el contenido de los segundos versos de cada una de las series que señalamos (vv. 1195-1196, 1205-1206 y 1215-1216).

También se basan en el principio de la repetición dos elementos formales que ya vimos en *La niña guerrillera*: la glosa y el eco. Sobre el recurso del eco ya hemos hablado al referirnos al ovillejo, y a las variaciones que Bergamín aporta a dicha estrofa. Respecto a las glosas, tenemos que destacar que en *Melusina* adquieren diferentes formas métricas: décima que glosa una redondillas (vv. 222-245); parejas de quintillas que hacen lo mismo sobre una décima anterior (vv. 264-318). Difícil de catalogar resultan los versos 761-762, pues se repiten dos veces más - versos 791-792 y 807-808 - a lo largo de todo este romance que recita la protagonista, pues estarían a medio camino entre el estribillo y la glosa. Lo que sí consiguen es enmarcar toda esta intervención, puesto que empiezan y ponen fin a la misma.

En otros casos, las reiteraciones o multiplicación por tres de las intervenciones – en prosa o en verso – vienen provocadas por la elección de un trío de personajes masculinos y femeninos para que actúen como "rivales" de Melusina y

---

primeras producciones dramáticas ("Variación y fuga del fantasma" y "Variación y fuga de una sombra", en *La risa en los huesos...*, pp. 45-112).

Conrado, tanto en la escena del baile (acto I, escena II, p. 185 y ss.), como en la del asesinato de Conrado (escena V, p. 197 y ss.); en el juego de adivinanzas (acto II, escena I, vv. 677- 742) y en la consecución de su venganza (acto II, escena II, p. 226 y ss.). También serán tres – junto con las de Juan Bautista y Holofernes – las cabezas cortadas o las veces que la jaculatoria "Ave María Purísima" quede sin respuesta (acto III, escena I, p. 247).

Las que se repiten a lo largo de la obra, pero en número y circunstancias diferentes, serán las campanas, que aparecen, por primera vez, al final de la escena VI del primer acto, unas *"tocando al alba y otras a muerto"* (p. 204), como en *Tanto tienes*[66]. Se oirán otra vez al inicio del segundo acto, cuando se nos indica que "*Está amaneciendo. Tañe una campana con toque de Misa de alba*" (p. 207). En esa misma escena I del segundo acto, empieza la burla a los tañidos de dichas campanas que, primero pone Bergamín en boca de Estrella:

> La campana: ¡tín, tán, tón!
> repica incesantemente;
> responde: ¡tolón, tolón!
> El cencerro, consecuente (vv. 473-476)

Esta broma volverá a ser retomada en la escena siguiente, donde será el propio Diablo – visiblemente borracho – quien parodie "*con ritmo de baile el tañido de la campana, que vuelve a oírse ahora)* DIABLO. ¡Tín, tón, tán, tín, tón, tán, tín, tón, tán...!" (p. 230) [67].

A lo largo del último acto, su tañido indicará "*toque de oración*" (p. 235) y su tono se irá volviendo más pausado - "*sigue oyéndose la campana lenta*" (p. 248) en la primera escena -, para acabar indicando que "*es media noche. Se oye dar las doce campanadas*" (p. 248), en la escena siguiente. De esta forma, las campanas nos marcan muy bien el tiempo de toda la obra, pues el primer tañido fue al amanecer (acto primero, p. 204, nota 65 y acto segundo, p. 207); el segundo al atardecer (segundo acto, p. 221) y ahora, el último, se escucha por la noche (tercer acto, p. 248). Pero también esa reiteración le sirve como burla de las campanadas que solían indicar la fugacidad del tiempo o el fin del plazo fijado en los dramas románticos[68].

Sin duda, esta dimensión que aúna la repetición con la burla o el juego no sólo la encontramos en la reiteración de ciertas estrofas o sonidos, sino que a lo largo de toda la "figuración" nos va indicando expresamente Bergamín que se trata de una ficción, de puro teatro. Si contamos las ocasiones en que se alude precisamente a la palabra "juego" el resultado resulta bastante comprometedor: unas diecinueve veces se indica en una acotación que se trata de un "juego" o del "mismo juego que antes". Así, por tres veces se indicará en la escena V del primer acto el carácter presumiblemente lúdico del asesinato de Conrado: primero ante sus homicidas (pp. 197-198, nota 57); mientras que en dos ocasiones y mientras se produce el diálogo con eco entre Melusina y el supuesto cadáver de su esposo, se volverá a indicar en una acotación que no es más que un simple

---

[66] *Tanto tienes*, nota 42.

[67] Tañido que ya había sido consignado en la primera acotación de esta escena en la sala del Palacio de Meluso (p. 221).

[68] Ver nota 110 a *Melusina.*

"juego" sus sucesivas incorporaciones y caídas (pp. 199-200, nota 60); al igual que los tres imposibles intentos – aunque se indique sólo dos veces que se trata de un "juego" - de Melusina por besar a su marido, pues siempre se interpondrá Arlequín (p. 226, nota 103). También como "juego" se considera la propia existencia de la cabeza aún viva de Conrado y así se señala en las dos acotaciones que preceden a su aparición: "*Ventanales con cortinas corridas que dejan trasparentar una débil luz a la que se percibe, sobre una mesa, la CABEZA cortada de Meluso; como en los trucos de prestidigitación por un juego de espejos*" (p. 221) y "*MELUSINA se coloca detrás de la mesa, como si fuese a hacer un juego de prestidigitaciones con la Cabeza Encantada, que tiene a cada lado un cirio encendido y al DIABLO, de monja, y a ARLEQUÍN, de fraile, inmóviles, haciendo como si rezaran*" (p. 226). Por último, las seis referencias a que se trata de un juego, durante el tercer acto, se asocian con las oraciones o jaculatorias de las monjas que, como veremos a continuación, guardan bastante de ese aire infantil que impregna algunos aspectos de esta obra (vv. 1116-1130).

En el último ejemplo al que nos vamos a referir, no es la acotación, sino Arlequín – prototipo, por otro lado, del carácter jovial y burlesco – quien nos indique, por cuatro veces, que su labor como mensajero y promulgador de adivinanzas no se trata más que de un juego (nota 93). Precisamente, esta proposición de acertijos, aunque tenga una honda raigambre en la literatura medieval española[69], entronca con ese mundo infantil y lúdico que estamos reseñando, y con el que tendrán conexión otros "juegos" a los que Bergamín alude claramente a lo largo de esta pieza. Entre ellos, ya hemos mencionado dos: los particulares rezos que, sin duda, mantienen el aire inocente y próximo a cierto tono burlesco de las oraciones infantiles[70], pero también la propia iconografía de la cabeza cortada, a medio camino entre producto de la magia y la consulta astrológica que, como tal, acabó por ser prohibida en época de Cervantes[71]. Sin embargo, el recuerdo de esas bromas medievales se mantuvo, precisamente, en un juego infantil conocido como "La cabeza parlante", en el que con el puño de la mano se simulaba esa figura que contestaba todo lo que se le preguntase. En una antología de principios de siglo[72] se recogen canciones, adivinanzas, poesías, rezos y juegos infantiles, de tradición oral, y que, no dudamos, integrarían parte de ese ambiente lúdico que Bergamín y sus hermanos disfrutaron de pequeños y al que nuestro autor alude en "Ahora que me acuerdo. Fragmentos del capítulo I del libro *Recuerdos de un esqueleto*"[73]. Un universo infantil lleno de juegos, cuentos y repeticiones que también se refleja en esta obra como, por ejemplo, en los diálogos que recuerdan las canciones de corro, de prendas o de acertijos, tales como los que mantiene Minutisa con Arlequín, y luego con el Diablo, en la escena I, del acto II (vv. 481-510 y 580-599, respectivamente). En ellos encontramos las repeticiones, rimas fáciles, juegos de palabras, esquemas métricos no fijos y demás recursos de las composiciones populares. Pero también pueden ser objeto de esa

---

[69] Véase la nota 90 a *Melusina y el espejo.*

[70] *cf. op. cit.*, nota 132.

[71] Ver las notas 68 y 106 de *Melusina.*

[72] Fernando LLORCA, *Lo que cantan los niños,* Valencia, Prometeo, 1914. Se recoge, por ejemplo, el citado juego de la cabeza parlante: "el puño bien cerrado, de forma que sobresalga el dedo del corazón, que figura la nariz, y entre él y el índice se hunden dos agujas de cabeza negra, que son los ojos. Para simular que habla se mueven ligeramente los dedos anular e índice, que representan los labios y la barbilla" (*op. cit.*, p. 180).

[73] *Entregas de La Licorne,* Montevideo, 1-2 (1953), pp. 51-69.

calificación las adivinanzas que aparecen en esta misma escena (vv. 677- 742); o bien, el juego de la gallinita ciega al que se alude en la escena II del segundo acto (p. 229, nota 108). Esa pasión por un mundo inocente y analfabeto no es exclusiva a esta obra ni es una excepción, como ya sabemos, en la literatura de Bergamín. El retorno a ese paraíso perdido de la infancia queda manifestado, por otro lado, en las alusiones a Adán, Eva, la manzana y el Diablo que va colocando a lo largo de la pieza[74]. Tampoco podemos olvidarnos de que si en *La niña guerrillera* será el cuento uno de los elementos formales capitales en el desarrollo de la obra, en esta "figuración bergamasca" ha quedado patente que todo es un mero juego carnavalesco propuesto por el dramaturgo como un simple "divertimento"... ¿o tal vez no?.

4.2.3. Apéndice: Esquema métrico de *Melusina.*

Ofrecemos a continuación una breve reseña de las estrofas que Bergamín utilizó en esta obra, según el orden de aparición en sus actos y escenas. Creemos que con ella facilitaremos la localización y lectura de cuanto se expone en las páginas anteriores. Señalamos en nota al pie las repeticiones idénticas de versos.

ACTO I: vv. 1-10: décima

ESCENA I: (en verso y prosa)

vv. 11-24: soneto;

vv. 25-40: cuatro redondillas abrazadas; vv. 41-42: estribillo (=pareado formado por pentasílabo y heptasílabo)[75]; vv. 43-46: redondilla cruzada; vv. 47-54: dos redondillas abrazadas; vv. 55-56: estribillo estribillo (=pareado formado por pentasílabo y heptasílabo); vv. 57-64: dos redondillas abrazadas; vv. 65-66: estribillo (=pareado de pentasílabo y heptasílabo); vv. 67-78: tres redondillas abrazadas; vv. 79-80: estribillo (=pareado de pentasílabo y heptasílabo); v. 81-92: tres redondillas abrazadas; vv. 93-94: estribillo (= pareado de octosílabos); vv. 95-110: cuatro redondillas abrazadas.

ESCENA II: (en verso y prosa)

vv. 111-158: cinco décimas; vv. 159-178: variación sobre el ovillejo; vv. 179-181: seguidilla[76]; vv. 182-187: tres pareados de dodecasílabos; vv. 188-190: seguidilla; vv. 191-193: seguidilla; vv. 194-207: soneto

ESCENA III: (en prosa)

ESCENA IV: (en verso y prosa)

---

[74] *cf.* notas 39 y 86 a *Melusina y el espejo.*

[75] El estribillo de los versos 41-42 se repite en tres ocasiones más: vv. 55-56, 65-66 y 79-80; mientras que en la última intervención de los músicos – versos 93-94 - se produce una variante en cuanto a la forma y al contenido.

[76] Esta seguidilla (vv. 179-181) vuelve a sonar más adelante – versos 188-190 -.

vv. 208-221: soneto; vv. 222-225: redondilla abrazada; vv. 226-245: dos décimas que glosan la redondilla anterior

ESCENA V: (en verso y prosa)

vv. 246-263: variación sobre el ovillejo; vv. 264-268: quintilla; vv. 269-318: diez quintillas – agrupadas de dos en dos - que glosan la estrofa anterior; vv. 319-338: dos décimas

ESCENA VI: (en verso)

vv. 339-358: cinco redondillas – la primera, cruzada y el resto, abrazadas -; vv. 359-388: tres décimas

ACTO II:

ESCENA I: (en verso)

vv. 389-402: soneto; vv. 403-412: décima; vv. 413-424: tres redondillas abrazadas; vv. 425-428: estribillo (= redondilla abrazada)[77]; vv. 429-438: décima; vv. 439-450: tres redondillas abrazadas; vv. 451-454: estribillo (= redondilla abrazada); vv. 455-464: décima; vv. 465-476: tres redondillas abrazadas; vv. 477-480: estribillo; vv. 481-510: combinación de octosílabos y quebrados; vv. 511-518: dos redondillas abrazadas; vv. 519-539: dos décimas; vv. 540-546: dos redondillas abrazadas; vv. 547-556: décima; vv. 557-564: dos redondillas abrazadas; vv. 565-571: copla mixta de arte menor; vv. 572-579: dos redondillas abrazadas con la misma rima; vv. 580-599: cinco redondillas abrazadas; vv. 600-623: seis redondillas abrazadas; vv. 624-653: tres décimas; vv. 654-676: canción compuesta por la alternancia de tres quintillas y tres tercetos octosílabos monorrimos y quebrados; vv. 677-682: tres pareados con eco; vv. 683-690: redondilla abrazada y dos pareados; vv. 691-694: redondilla abrazada; vv. 695-698: redondilla abrazada; vv. 699-704: sextilla de pie quebrado; vv. 705-710: tres pareados de pie quebrado con eco; vv. 711-714: redondilla abrazada; vv. 715-718: redondilla abrazada; vv. 719-730: seis pareados de pie quebrado con eco; vv. 731-734: redondilla abrazada no octosílaba y quebrada; vv. 735-738: redondilla abrazada; vv. 739-742: redondilla abrazada.

ESCENA II: (en prosa)

ESCENA III: (en verso)

vv. 743-756: soneto; vv. 757-808: romance; vv. 809-828: cinco redondillas abrazadas con la misma rima; vv. 829-858: tres décimas; vv. 859-882: seis redondillas abrazadas

ACTO III:

---

[77] Suena el canto de este estribillo – versos 425-428 – en dos ocasiones más: versos 451-454 y 477-480. Ver la nota 74 de *Melusina y el espejo* sobre porqué completamos todo el estribillo.

ESCENA I: (en verso y prosa)

vv. 883-902: dos décimas; vv. 903-906: dos pareados; vv. 907-936: tres décimas; vv. 937-942: tres pareados; vv. 943-956: soneto alejandrino; vv. 957-1115: dieciséis décimas; vv. 1116-1121: tres pareados; vv. 1122-1126: quintilla; vv. 1127-1130: dos pareados, el último con pie quebrado.

ESCENA II: (en verso y prosa)

vv. 1131-1172: tres sonetos; vv. 1173-1186: soneto; vv. 1187-1216: tres décimas.

ESCENA III: (en verso)

vv. 1217-1246: tres décimas; vv. 1247-1254: dos redondillas abrazadas con idéntica rima; vv. 1255-1264: décima; vv. 1265-1268: estribillo (redondilla abrazada)[78]; vv. 1269-1286: tres redondillas que acaban cada una de ellas con un pareado quebrado con eco; vv. 1287-1290: redondilla abrazada; vv. 1291-1300: décima; vv. 1301-1305: quintilla; vv. 1306-1309: estribillo (redondilla abrazada); vv. 1310-1322: variante del ovillejo; vv. 1323-1326: estribillo (redondilla abrazada); vv. 1327-1476: quince décimas; vv. 1477-1480: estribillo (redondilla abrazada); vv. 1481-1490: décima; vv. 1491-1494: redondilla abrazada; vv. 1495-1499: quintilla.

4.3.Fuentes o antecedentes literarios

Para la composición de su *Melusina*, Bergamín no sólo tuvo en cuenta un cuidado entramado formal y métrico, sino la existencia de un personaje con una larga raigambre literaria. En efecto, la leyenda de Melusina que sirve como sustento a la "figuración bergamasca" posee una larga tradición en toda la cultura europea, tanto oral como escrita. En las próximas páginas pretendemos realizar un repaso por las principales muestras de ese "cuento" sobre el que se inspiró nuestro dramaturgo, aunque, en esta ocasión más que nunca, sea al "pie del espíritu". Empezaremos citando los relatos - o prototipos afines - que la cultura popular ha ido desarrollando sobre el hada Melusina, para comentar después las fuentes escritas conservadas sobre dicha historia, aunque haciendo hincapié en las que nuestro dramaturgo conocía mejor, puesto que aparecen aludidas en ésta o en otras obras suyas.

4.3.1."Melusinas" en la literatura

4.3.1.1. Fuentes orales sobre el "hada Melusina"

Resulta difícil y distante de los objetivos de esta tesis establecer todas las posibles leyendas y romances de tradición oral que sobre la leyenda de esta hada o "espíritu elemental" se han ido desarrollando, fundamentalmente a lo largo de la Edad

[78] Se repite esta redondilla – versos 1265-1268 – tres veces más. En la primera, con alguna variación en su forma (vv. 1306-1309), mientras resulta idéntica en los otros dos casos (vv. 1323-1326 y 1477-1480).

Media, por toda Europa. Sin embargo, sí creemos oportuno recoger aquellos detalles y elementos característicos que la tradición ha ido reuniendo respecto a esta mujer, entre humana y divina, y que Bergamín eligió como protagonista de uno de sus dramas. En líneas generales, podemos decir que aunque la historia parece asociarse a una leyenda francesa y a ciertas sagas del norte de Europa, existen aspectos de la misma que ya aparecen en relatos y romances de diferentes lugares. Según Lecouteux, "le thème de Mélusine se compose de trois motifs indissociables bien que susceptibles de connaître de multiples variantes selon les époques, les pays et les ethnies. Il se résume ainsi: un être surnaturel rencontre un mortel et lui fait de son amour à condition qu'il s'engage à respecter un interdit; celui-ci sera transgressé et l'être supérieur disparaîtra" [79]. De estos tres elementos, sólo uno, a primera vista, se ajustaría a la pieza bergaminiana - la unión de un ser sobrenatural con un mortal -, pero lo cierto es que su Melusina también desaparece o se retira del mundo y que la idea de la prohibición o transgresión de una norma subyace a lo largo de toda esta pieza que, no lo olvidemos, versa sobre "porqué tiene cuernos el diablo".

Precisamente, a esta unión entre un ser semidivino y un hombre se refería Bergamín en el prólogo que escribió para *Ondina* de La Motte Fouqué:

> Estos espíritus naturales o elementales semejan al hombre y a la mujer por su forma, sin que esta forma corporal encarne en ellos ningún alma: son espíritus naturales elementales, sutilísimos, que no tienen alma, y por eso gozan de una aparente inmortalidad feliz, insensibles al amor y al dolor humanos. (...) Sin embargo, los que son entre ellos, y a semejanza humana, femeninos, pueden llegar a adquirir un alma si se unen a un hombre en matrimonio. Es lo que le sucede a Ondina[80].

El mito de Melusina constituye, además, uno de los temas recurrentes en la literatura de nuestro dramaturgo, por las constantes alusiones al carácter humano o sobrehumano de la protagonista que Bergamín hizo extensibles a otras protagonistas femeninas suyas y al concepto de mujer en general[81]. Por otro lado, se han destacado de esta figura una serie de rasgos que coinciden plenamente con el sentido que adquiere el personaje principal en la versión bergaminiana:

> De tous le monstres féminins que nous a légués le Moyen Age, Mélusines est le plus fascinant. Fée, femme et serpent, elle est synonyme d'un passé fabuleux où le merveilleux se mêlait à la vie quotidienne. Le deshérité rencontrait dame Fortune á la croisée des chemins, la licorne venait s'endormir dans le giron des vierges, et le paysan, retrouvant le matin son blé couché, y voyait la preuve que les elfes étaint venus danser dans son champ. (...) Mélusine évoque donc ce passé mais reste un être vague et nimbé de mystère. Souvent confondue avec les sirènes, elle se réduit le plus

---

[79] Claude LECOUTEUX, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot, 1982, p. 12.

[80] Prólogo de José Bergamín al libro de Barón de LA MOTTE FOUQUE, *Ondina*, Madrid, Nostromo, 1974, pp. 10-11.

[81] Ver el subapartado "Fuentes literarias escritas sobre *Melusina"* de este mismo estudio introductorio, así como la nota 124 a *Melusina y el espejo.*

souvent á un nom aux résonances magiques qui ouvre la porte au rêve. C'est la créature ambigüe par excellence: sa beauté attire, sa queue de serpent provoque la répulsion et évoque les flammes de l'enfer[82].

En España, encontramos diversas leyendas y romances que toman como punto de partida el matrimonio entre un ser sobrenatural y un hombre[83]. Destacamos, en primer lugar, "un *corpus* de narraciones legendarias acerca de los fundadores del linaje de Haro y del señorío de Vizcaya. Según cuenta la que denominamos *Don Diego López y la Dama*, Diego López, cuarto señor, llevó a vivir consigo a una bella desconocida que encontró en el campo, tras comprometerse a respetar cierta condición que ella le impuso. Tuvieron un hijo, Íñiguez Guerra, y una hija. Durante un banquete, don Diego transgredió la prohibición: su esposa regresó para siempre a las montañas, llevándose a su hija, y, tiempo después, fue apresado por los moros. La historia de *Íñiguez Guerra y la Dama* relata cómo Íñiguez Guerra acudió a su madre, que no era sino el Culebro de Vizcaya, para solicitar su ayuda. Con el caballo que ella le donara, Pardalo, pudo liberar a don Diego y salir victorioso de todas las batallas en que después participó. Desde entonces, durante siglos, los señores de Vizcaya ofrecieron sacrificios a su antepasada en Busturia. Cuando no lo hacían, tanto ellos como el señorío sufrían las agresiones de aquella, que a veces aparecía en las aldeas en figura de escudero"[84].

Para algunos estudiosos, otras narraciones que se relacionan con *La Dama de Vizcaya* serían: *La infantina, Balquis,* y *Doña Mariña*[85]. El citado romance[86] sólo guardaría una relación en el encuentro del cazador con una doncella sobrenatural y su origen es incierto. Así, para Menéndez Pidal se trata una "composición singularísima por su elemento maravilloso de encantamientos y hadas, extraño en general al resto de nuestro Romancero" [87]; y, por esta razón, propugna que "su comienzo tiene analogía con otras baladas y cantos extranjeros"[88]. Por otro lado, según Julio Caro Baroja, *La infantina* se basaría en la narración "conocida como *Una lamia como novia* - de la que Azkue y Barandiarán han recogido distintas versiones en el País Vasco, y cuyo argumento narra

---

[82] Claude LECOUTEUX, *Mélusine et le Chevalier au Cygne...*, p. 11.

[83] De tal forma que " es frecuente llamar *melusinas* a las esposas sobrenaturales que intervienen en cada una de las versiones" (J. R. PIETRO LASA, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tragedia melusina,* Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 11).

[84] J. R. PIETRO LASA, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tragedia melusina...*, pp. 6-7.

[85] *cf. op. cit.*, pp. 232-235.

[86] Nos referimos al romance de "La infantina encantada", recogido en la antología *Flor nueva de romances viejos* (Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 204-205) de Ramón Menéndez Pidal. *cf.* M. MENÉNDEZ PIDAL, *Antología de poetas líricos castellanos, VI*, Madrid, CSIC, 1944, pp. 364-374.

[87] *op. cit.*, p. 206.

[88] *ibidem*. Para Romero Tobar, sin embargo, no habría ninguna relación entre el mencionado romance y la leyenda sobre Melusina (Leonardo ROMERO TOBAR, "Melusina aludida en textos literarios españoles", *Revista de Dialectogía y Tradiciones Populares,* XLIII (1988), p. 515).

precisamente los amores frustrados de una mujer sobrenatural con un pastor -, u otra semejante”[89].

Será Menéndez Pelayo quien establezca un tercer posible origen para la versión de *Don Diego*, al vincularla con ciertas tradiciones orientales acerca de los amores fabulosos entre el rey Salomón y Balquis, reina de Saba, que tenía piernas de cabra (Donde lo hizo más extensamente fue en el citado *Tratado de los romances viejos*, de su citada *Antología*, al intentar reconstruir ciertos temas poéticos perdidos (Alvar Fáñez, Munio Alfonso, el conde Rodrigo González, los caballeros Hinojosas, las leyendas genealógicas del conde D. Pedro y la leyenda del abad Juan de Montemayor) siguiendo su rastro en la tradición histórica y en las memorias locales. Algunas de las ideas expuestas en él se encuentran también en un capítulo de *Orígenes de la novela* (1910-1915) dedicado a los libros de caballerías, a propósito de la influencia que la *materia de Bretaña* ejerció sobre los trovadores gallegos y portugueses y las tradiciones que el conde don Pedro recogió en su *Nobiliario*. Asimismo, y dentro de esta misma obra, cuando se refiere al cultivo del apólogo y el cuento entre los árabes). Aunque, para Pietro Lasa, “tal parentesco se limita prácticamente a la coincidencia del pormenor anatómico aludido”[90]. Será este estudioso quien nos refiera la versión de esta historia:

> Mientras tanto Balquis había enviado segunda embajada a Salomón, anunciándole que iba a verse con él; entonces los malignos genios, conociendo que apenas se vieran ambos soberanos se enamorarían, abandonaría la reina su incredulidad, y se casaría con el príncipe, acrecentando por todo extremo su poderío, dieron en murmurar de la princesa, diciendo que tenía piernas de cabra (mal de San Lázaro o lepra, según nuestros moriscos), y Salomón quiso certificarse de la verdad de aquellas hablillas. En efecto, al presentarse Balquis a las puertas del alcázar real, y hallarse con el arroyuelo, alzóse las faldas para pasarle, y el rey que desde su trono la miraba indiscretamente a través de las paredes de vidrio del palacio, vio, según nuestros moriscos, que los genios le habían mentido. Los orientales, y aun muchos musulmanes españoles, creían, por el contrario, que no le habían engañado, y que Salomón obligó a los chinos a confeccionar un remedio, que librase de tal fealdad a la princesa[91].

Si hasta ahora las versiones de esta leyenda que hemos comentado se entroncaban con el elemento mágico de la “pata de cabra”, la última de las citadas, *Doña Mariña,* se relaciona con la imagen de la mujer marina o sirena. Esa imagen de mujer, cuya mitad inferior está formada por una cola de pez o de dragón aparece aludida, en alguna ocasión, en la *Melusina* de Bergamín[92]. La leyenda de *Doña Mariña,* por otro lado, se asemeja a la de *Don Diego* por su carácter fantástico, y porque nacería como balada para ser cantada. Guarda aspectos que la vinculan con “el paganismo clásico o céltico. Está

---

[89] *art. cit.*, p. 234. Tema que también suele ser conocido como *El matrimonio de Mari con un mortal*. Además, su esquema narrativo coincide con otras leyendas genealógicas como la que versa sobre los señores de la Casa de Vizcaya y Mariño.

[90] J. R. PIETRO LASA, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tragedia melusina...*, p. 234.

[91] *ibidem.*

[92] Ver notas 49 y 167, y vv. 1393 y ss. de *Melusina y el espejo.*

menos desarrollada que la de la antepasada de los Haro y carece de componentes diabólicos”[93]. Sin embargo, esa característica anatómica que la asemeja con una serpiente constituye también, a su vez, un rasgo que la aproxima a la figura del demonio. Así, lo destaca, por ejemplo, Lecouteux, para quien “la queue de serpent de Mélusine a sans doute été rapportée aux fées telles qu'elles se présentent dans les contes prémélusines, afin de servir de preuve de leur caractère surnaturel et même diabolique. Le serpent est le symbole de Satan, et d'autres difformités ne sont pas tenues, au Moyen Age, pour diaboliques. Le grand pied de la reine Berthe n'a rien d'infernal”[94].

Como hemos visto, todas las leyendas orales analizadas hasta ahora hacen hincapié en un rasgo físico de la protagonista que denota su carácter sobrenatural y, en algunos casos, incluso diabólico. Al margen de ese elemento común que supone la unión entre un ser mortal y una “melusina”, los otros dos rasgos que suelen incluirse en casi todas las historias de este tipo de hadas o lamias inciden en el hecho de que el ser sobrenatural solicita de su futuro marido el cumplimiento de una promesa que varía según las versiones: no verla durante un día entero, no santiguarse delante de ella, no reñirla o emborracharse, etc. Inevitablemente, el mortal incumple esa prohibición por lo que Melusina se desvanece en el aire, como diría Bergamín. Pero veamos mejor todos esos elementos en la versión completa de una de estas leyendas de tradición oral que recoge por escrito uno de los estudiosos del tema y que, como veremos después, coincide con muchas de las interpretaciones literarias y escritas realizadas con posterioridad, como puede ser el caso de la *Melusina* d’Arras. Reproducimos la transcripción de la leyenda de Don Diego López de Haro que aparece en el libro de Pietro:

> Era don Diego López de Haro muy buen montero, y estando un día en la parada aguardando que viniese el jabalí, oyó cantar en muy alta voz a una mujer encima de una peña: y fuése para allá, y vio que era muy hermosa y muy bien vestida, y enamoróse luego de ella muy fuertemente, y preguntóle quién era: y ella le dijo que era mujer de muy alto linaje, y él le dijo que pues era de alto linaje que casaría con ella si ella quisiese, porque él era señor de toda aquella tierra: y ella le dijo que lo haría, pero con la condición de que le prometiese no santiguarse nunca, y él se lo otorgó, y ella se fue luego con él. Esta dama era muy hermosa y muy bien hecha en todo su cuerpo, salvo que tenía un pie de cabra. Vivieron gran tiempo juntos, y tuvieron dos hijos, varón y hembra, y llamóse el hijo Íñigo Guerra.
>
> Cuando comían juntos don Diego López y su mujer, sentaba él a par de sí al hijo, y ella sentaba a par de sí a la hija, de la otra parte de la mesa. Un día fue don Diego al monte y mató a un jabalí muy grande y le trajo para su casa, y púsole en la mesa donde comía con su mujer y con sus hijos. Cayóse de la mesa un hueso, y acudieron a pelear sobre él un alano y una podenca, de tal suerte que la podenca trabó de la garganta al alano, y le mató. D. Diego López, cuando esto vio, túvolo por milagro, y santiguóse y dijo: “¡Santa María me valga, quién vio nunca tal cosa!”. Su mujer, cuando le vio santiguarse, echó mano de sus hijos, pero D. Diego López asió del hijo y no le quiso dejar llevar; y ella saltó con la hija por una ventana del

[93] J. R. PIETRO LASA, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tragedia melusina ...*, p. 235.
[94] Claude LECOUTEUX, *Mélusine et le Chevalier au Cygne...*, p. 57.

palacio, y fuese para las montañas, de suerte que no la vieron más ni a ella ni a su hija[95].

Existen numerosas leyendas de tradición oral que pueden relacionarse con este relato. Entre otras, la ya citada y conocida bajo el título genérico de *El matrimonio de Mari con un mortal* que, sobre todo, abunda dentro de la mitología del País Vasco[96]. Pero se conocen otras muchas, gracias no sólo a la labor realizada por folkloristas de los siglos XIX y XX, sino también a diversos cronistas de la Edad Media o Moderna que las recogieron. En esa nómina de leyendas relacionadas con el mito de *Melusina* y que cuentan con una versión en España estarían, por un lado, las leyendas genealógicas de *Los Haro, Los Miranda y Los Mariño;* y, por otro, leyendas populares como: *La Encantada de Lanós, La Fée d'Enveitg, La mujer de agua de Casa Blanch, La dona d'aigua de Vallderrós, L'amo'n Biel Perxanch i la dona d'aygo, La moza que se convierte en culebra de Zureda, La Dama de Murumendi (El matrimonio de Mari con un mortal), La "goja"del Valle de Aro, El mozo de Espui casado con una encantada* y *El fargaire de Bor y la Encantada de la Cova de la Fou*[97].

Pero también en el resto de Europa existen numerosos relatos con idénticos motivos argumentales. Todos estos "lais", cuentos o leyendas están recogidos en antologías y libros de siglos posteriores, así que algunos los citaremos al hablar de las versiones escritas sobre este mito. Pero aquí ya podemos aludir a aquellas versiones anónimas que tienen más puntos de contacto con la *Melusina* d'Arras. Así, por ejemplo, encontramos una leyenda galesa sobre el tema de la prohibición expresa que, en este caso, consistía en no golpear a la ondina o hada tres veces sin motivo. Se trata de un relato sobre el origen de la familia Myddvai, de la que perviven tres versiones[98]. En la Francia medieval encontramos también diversos "lais" sobre la leyenda melusina que datan de los siglos XII y XIII: *Lais de Lanval, Graelent* y *Désiré, Lai de Graelent, Lai de Désiré, Les Lais de Guingamor,* y *Les Lais de Doon,* así como un "roman" del XII, titulado *Patonopeus de Blois.* Y también existen diversos cuentos italianos del siglo XIV como: *La Storia di Liombruno, La Pulzella Gaia*; al igual que contamos con diversas leyendas alemanas medievales: *Friedrich von Schwaben,* de *Seifrid von Ardemont, Gauriel von Muntabel, Peter von Staufenberg* o novelas como *Florimont* y *El Bello Desconocido* (*Li biaus Descouneüs)* y *La melusina siciliana*[99].

Aunque en apariencia las líneas de la trama que hacen referencia a la presencia e incumplimiento de una promesa no aparezcan en *Melusina y el espejo,* lo cierto

---

[95] J. R. PIETRO LASA, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tragedia melusina ...*, pp. 247-248. El relato continúa con una segunda parte de la historia que no reproducimos por referirse a hechos relacionado con Íñigo Guerra, el hijo de ambos.

[96] Este dato está tomados de *op. cit.,* p. 236.

[97] *cf. op. cit.,* p. 239.

[98] Esas tres versiones serían: la recogida por W. REES en el siglo XIX (*cf.* L.HARF-LANCNER, *Une Mélusine galloise: La Dame du Lac de Brecknock,* en *Mélanges Lods,* Paris, 1978, pp. 323-338); la publicada por W. SIKES en 1880 (en *Cambo Briton,* L.Harf-Lancner, p.325); y la que se incluye dentro de *Celtic Folklore* de J. RHYS (*cf.* Claude LECOUTEUX, *Mélusine et le Chevalier au Cygne...* p. 25).

[99] Hemos realizado esta nómina a partir de los datos proporcionados por Lecouteux en *Mélusine et le Chevalier au Cygne...,* pp. 59-79.

es que la cuestión del pecado o del paraíso perdido subyace a lo largo de toda la obra. Además este elemento temático justificaría no sólo la burla al demonio, sino las constantes alusiones a la serpiente, y a Adán y Eva como trío protagonista del relato bíblico sobre el pecado mortal, así como la parodia que se va tejiendo en toda esta "figuración" sobre el tema de la venganza del honor ultrajado a partir de las figuras de Conrado, el Demonio y los supuestos cuernos que adquieren ambos personajes a causa de la protagonista. Por otro lado, toda esta idea que hace referencia a las relaciones entre la mujer, el hombre, la serpiente o demonio y Dios aparece referida constantemente en las conversaciones o escritos de Bergamín. Así, en una entrevista de 1977 confiesa: "la mujer no fue expulsada del paraíso, la mujer no peca, está fuera del pecado original (...) Alrededor del misterio de la feminidad está todo el sentido de la vida (...) Pienso además encontrarlo más allá de esta vida, como el Dante, para poder ver a Dios; porque el hombre sólo puede ver a Dios en los ojos de la mujer"[100]. Y también por esas fechas vuelve a incidir en esa misma idea de la mujer como persona situada entre el hombre y Dios: "La femme n'est jamais séparée de Dieu. Elle est divine. Elle ne peut pas pécher. L'homme a quitté le Paradis, pas la femme. Elle y est toujours. Et celle peut faire tout ce qu'elle veut. La femme est ce qu'il y a de meilleur au monde, et c'est pour ça que la Vierge est la mère de Dieu"[101].

Creemos que dentro de la multiplicidad de Melusinas que refleja la obra de Bergamín aparecen todas esta imágenes de mujer – redentora y divina, pecadora e inmaculada, culpable e inocente – que nuestro dramaturgo fue describiendo y recreando a lo largo de su vida, puesto que siempre tuvo presente la figura de esa Beatriz-Eva-Virgen María que la tradición católica y dantesca le ofrecía. Y, desde luego, ninguna mujer puede asumir mejor esos tres papeles que Melusina, cuya leyenda, como estamos comprobando, aúna los elementos diabólicos y mágicos con los divinos y sobrenaturales.

4.3.1.2.Fuentes literarias escritas sobre *Melusina.*

Si hasta ahora hemos podido comentar la relación que poseen las versiones orales de la leyenda sobre el hada Melusina con la obra de Bergamín, nos toca ahora comprobar las numerosas muestras que la literatura nos ha dejado sobre su figura. En primer lugar, ofreceremos una extensa nómina de todos los textos conocidos sobre este mito, sin detenernos demasiado en la misma, pues nos parece más importante hacer cierto hincapié en aquellos testimonios escritos que nuestro dramaturgo conocía estrechamente, pues, como tales, aparecen citados en su *Melusina y el espejo* o bien, en otros textos suyos.

Son muy numerosos los libros que relatan historias que guardan relación con la *La noble histoire de Lusignan*, *Le roman de Mélusine en prose* o *Le Livre de Mélusine en prose*, tal y como nos la ofrece Jean d'Arras en el siglo XIV. Sólo Lecouteux cita más una docena de fuentes[102]. Como, por ejemplo, las obras latinas: *De nugis curialium* (1181-1193) de Gautier Map, donde se recogen tres versiones galesas diferentes:

---

[100] "José Bergamín, un joven viejo verde", *Por favor*, 140 (7 marzo 1977), pp. 38-41; recogido en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...* pp. 34-35.

[101] Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, p.173 [(Madrid, 3-VIII-1976)]. Ver, además, nota 39 a *Melusina y el espejo.*

[102] Claude LECOUTEUX, *Mélusine et le Chevalier au Cygne...*, pp. 24-35.

Wastinus Wastiniauc, *Edric el Salvaje* y *Henno el Dentón*; o el Sermón XV de los veinte que conforman los comentarios *Super Apocalypsim* (1187-1188) de Geoffroi de Auxerre. Otras versiones mencionadas por este estudioso serían: *Otia Imperialia* (1209-1214), compuestas por Gervais de Tilbury quien incluye dos versiones provenzales: *La Dama del castillo de Rousset* y *La Dama del castillo de Esperver;* así como el relato sobre "La condesa de Anjou que aparece en el libro *De Principis Instructione* (1217) de Giraud de Barri, que se basa en otras cuatro obras inglesas de los siglos XIII y XIV: El *Scotichronicon* de Fordun y las crónicas de Johanes Bromton, Henri de Knighton y Ranulph Higden. También menciona la historia de "La condesa de Aquitania" que se incluye en *Chronique rimée* de Philippe Mouskès (hacia 1260); los textos de Hélinand de Froimont (1200), Vincent de Beauvais (hacia 1250) y el *Dialogue des Pythonisses et des Lamies* de Ulrich Molitor, en el siglo XV. Por último, nos encontraríamos con: *El roman Florimont* d'Aymon de Varennes, compuesto hacia 1188; *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, escrita a finales del siglo XII; *Seifrid von Ardemont*, atribuido a Albrecht von Scharfenberg y elaborado en el siglo XIII, sobre los amores de Sigfrido por el hada Mundirosa; *Gauriel von Muntabel* de Konrad von Stoffeln, a mediados del siglo XIII; *Peter Diemringer* de von Staufenberg, publicado hacia 1310; *Poytislier*, dentro del conjunto de relatos *Livre des Aventure*, de Ulrich Füetrer, en el siglo XV[103]. Pietro Lasa añade a esta nómina tres versiones más: el relato que bajo el título, *La reina de Inglaterra*, aparece en la novela inglesa *Ricardo Corazón de León*, de finales del siglo XIII; *La antepasada de los condes de Flandes* que se incluye en *Le Livre de Baudouin, conte de Flandre* (hacia el siglo XIV); y una tercera historia, *El caballero alemán y la Dama*, que encontramos en una recopilación de *Exempla* irlandeses atribuida a un obispo noruego del siglo XIV[104].

Este mismo estudioso ha recogido también las diferentes versiones escritas de los relatos relacionados con el mito de Melusina que podemos encontrar en España, centradas en la trama sobre Don Diego López de Haro y entre las que encontramos: las dos adaptaciones del nobiliario portugués de don Pedro de Barcelos editadas en el siglo XVII - la de Juan Bautista Labaña (Roma, 1640) y su traducción castelllana, de Manuel de Faria y Sousa (Madrid, 1646) [105] -; "en el siglo XVII cabe citar las de Juan Salgado de Araujo, Manuel de Faria y Sousa y Luis de Salazar y Castro. En el XX, las de Marcelino Menéndez Pelayo y Julio Caro Baroja"[106]. Destacamos, de forma especial, el auge que alcanza en los siglos XIX y XX, dentro de un marco general de interés hacia todo lo legendario en España. Y, así, nos encontramos con que en 1843 se publica la novela gótica de A. Herculano *A Dama Pé de Cabra*, al igual que diversos estudios filológicos, antropológicos o historiográficos sobre el tema, como los de Menéndez Pelayo, Teófilo Braga, Carmelo Echegaray, José Miguel de Barandiarán y J. Caro Baroja, Ramona Violant, Andrés E. Mañaricúa, José Mattoso, Jon Juaristi, Juan Aranzadi, José Ángel García de

---

[103] *cf. op. cit.*,pp. 91-108.

[104] J. R. PIETRO LASA, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tragedia melusina...*, pp. 261-267.

[105] Aparecieron impresos por vez primera en la edición de Alexandre Herculano (Lisboa, 1856). Además de ella, contamos con otra edición del *Livro*, debida a José Matosso (Lisboa, 1980); recogido en *op. cit.*, p. 7.

[106] *ibidem.*

Cortázar, Luis Krus, etc.[107]. Aunque también cita otros estudios de ámbito europeo que se han ido produciendo a partir del siglo XIX sobre la leyenda de Melusina, como los de Léo Desaivre, Louis Stouff, Georges Dumézil, y "más recientemente, han tenido importante repercusión varios seminarios de la *VIe Section de l'École Pratique des Hautes Études* y algunos artículos publicados en los *Annales*. Además de los trabajos efectuados por varios de los investigadores citados, destacan los de Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Claude Lecouteux y Laurence Harf-Lancner"[108].

Indudablemente, todos estos datos ya delatan la importancia y continuidad de la historia sobre Melusina, pero además, "simples alusiones, continuaciones, versiones y adaptaciones (dramáticas, musicales...) pueblan la historia de la cultura europea, sobre todo a partir del Romanticismo y del Simbolismo: Paracelso, Rabelais, H. Sachs, J. Ayres, Brantôme, F.Nodot, F.W Zachariae, L.Tieck, J.W. Goethe, Grillparzer, C.Brentano, C.Delavigne, G. de Nerval, W.Jensen, G.Trakl, C.Zuckmayer, F.Hellens, A. Breton, I. Bachmann... son los nombres de algunos de los responsables de tal difusión"[109]. Nómina a la que habría que añadir a Gérard de Nerval, así como otros autores que condenaron su figura: "Juan de Valdés, Luis Vives, Martín del Río-. Este último, especialmente, explicitaba la identificación del hada de los Lusignan con los demonios que participan en relaciones carnales con los seres humanos"[110].

Y ya centrándonos en la difusión que la leyenda de Melusina tuvo en España, muy bien pudo conocer Bergamín, en cualquiera de sus visitas a la Biblioteca Nacional, alguna de las copias que sobre la narración d'Arras se encuentran en ella, incluido un manuscrito que data del siglo XVI[111], aunque la traducción más antigua de dicha obra sea la "impresa por Juan Paris y Esteban Clebat, alemanes, en Tolosa, el año 1489, con el título de *Historia de la linda Melosina, mujer de Remondín, la cual fundó a Lezinan y otras muchas villas y castillos por extraña manera: la qual ovo ocho hijos: los quales dellos fueron reyes y otros grandes señores por sus grandes proezas"*[112]. Romero Tobar cita otros libros de la literatura española que continúan o introducen una Melusina como personaje de sus tramas. La lista de obras y autores incluye un inquietante relato del XVI, "Quexa y aviso contra amor", que aparece en el *Proceso de cartas d'amores* de Juan

---

[107] *cf.* la relación bibliográfica recogida en J.R. PIETRO LASA, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tragedia melusiniana...*, pp. 579-608. Ver también el CAPÍTULO III: "*La Dama de Vizcaya* en los siglos XIX-XX", y el CAPÍTULO IV: "Versiones de la leyenda melusiniana", en *op. cit.*, pp. pp. 96-259 y 260-318, respectivamente.

[108] *op. cit.*, pp. 10-11.

[109] *op. cit.*, p. 324.

[110] Leonardo ROMERO TOBAR, "Melusina aludida en textos literarios españoles"..., p. 514.

[111] J. R. PIETRO LASA, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tragedia melusiniana...*, p. 319. Se conocen tres ediciones de la novela, basadas, según parece, en el texto impreso de la *Mélusine* de Jean d'Arras (Ginebra: Steinscthaber, 1478), reeditada en la colección elzeviriana: Toulouse, Imprenta de Juan Parix y Esteban Clebat, 1489; Valencia, 1512 (perdida); y Sevilla, Imprenta de Jacobo y Juan Cromberger, 1526 (*cf. ibidem).*

[112] Carlos ALVAR, "Prólogo" a Jean D'ARRAS, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, Madrid, Siruela (Selección de lecturas medievales, 2), 1994, p. XVI.

Segura, impreso en 1548[113]; y obras del XIX como el drama lírico *Melusina* (1848) o el relato *Al pie de la encina* (1893), de Ángel Guimerà, aunque sólo el segundo de estos textos guarde alguna conexión con la leyenda francesa[114]. Por otro lado, "las fabulaciones literarias del post-romanticismo que emplean como motivos constructivos elementos generados en el de las hadas (montes sagrados, espíritus femeninos benefactores, ermitaños que purgan pecados familiares) podrían ser susceptibles de ser acercadas erróneamente al mundo de Melusina; pienso en la obra poética de tan amplia resonancia telúrica como el *Canigó* de Verdaguer. Pero tales aproximaciones suponen una descontextualización abusiva del arquetipo original"[115]. De ahí que sólo cite como ejemplos de esa impronta melusiniana la traducción amplificada que realizó don Juan Valera del poema de Geibel, *El hada Melusina*, aunque sólo "la vaga alusión a un hada nemorosa, vecina de una fuente, es el único elemento de coincidencia con el mito melusiniano"[116]; el nombre que Emilia Pardo Bazán elige para la propietaria de una residencia parisina a la que acude Silvio Largo, el protagonista de *La Quimera*[117], así como los cuentos en "los que emerge de los inquietantes fondos marinos una mujer que ha de ser la seductora fatal de algún varón desprevenido"[118].

Y por último, nos encontramos, ya en el siglo XX, con Pío Baroja, quien introduce a las lamias como personajes en *La leyenda de Jaun de Alzate*, menciona al hada Melusina en *Memorias de un hombre de acción*; o recuerda en *Las veleidades de la fortuna* "la disquisición melusiniana de Martín del Río en su *Disquisitionarum Magicorum*"[119]; y además del propio Bergamín, sabemos que Paz la incluye dentro de una lista de mujeres míticas[120], y que Múgica Laínez le hace relatar en primera persona la historia de uno de sus descendientes[121]. "Recientes textos narrativos de Juan Perucho o de Fernando Savater han situado el mito de Melusina en el horizonte de las curiosidades o intereses intelectuales y artísticos de los que escriben ahora en lenguas hispánicas"[122]. Y, sin duda, tal y como hemos podido comprobar, resulta totalmente cierta la afirmación de este crítico de que "no es el camino de la literatura de consumo popular el que trasladó

---

[113] Leonardo ROMERO TOBAR, "Melusina aludida en textos literarios españoles"..., p. 515.
[114] *art. cit.*, p. 517.
[115] *art. cit*., p. 518.
[116] *ibidem.* Para el texto de Valera, ver Juan VALERA, *Obras completas, I*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 1476-1477.
[117] Emilia PARDO BAZÁN, *La quimera*, edición de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 336), 1991, capítulo III, pp. 385-457.
[118] Leonardo ROMERO TOBAR, "Melusina aludida en textos literarios españoles"..., p. 518. Entre esos cuentos de doña Emilia Pardo Bazán, estaría *El alma de sirena*, aparecido en *Blanco y Negro*, 267 (1903) y recogido bajo el epígrafe de "Cuentos amorosos" en Emilia PARDO BAZÁN, *Cuentos completos, III*, edición de Juan Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza conde de Fenosa, 1990, pp. 331-333.
[119] Leonardo ROMERO TOBAR, "Melusina aludida en textos literarios españoles"..., pp. 518-519.
[120] Octavio PAZ, "Piedra de sol" de *La estación violenta (1948-1957)*, en *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 259-278.
[121] *El Unicornio*, Barcelona, Planeta (Nueva Narrativa), 1980.
[122] Leonardo ROMERO TOBAR, "Melusina aludida en textos literarios españoles"..., p. 522.

Melusina a la moderna literatura hispánica, sino la recuperación directa de leyendas orales o el estímulo directo que pudieron ejercer textos literarios modernos de otras literaturas"[123]. En ese sentido, rasgos melusínicos se pueden observar en *La historia de María Griselda* de la novelista chilena María Luisa Bombal[124].

Pero de todas estas versiones sobre la leyenda de Melusina, y otros textos relacionados con ella que conocía Bergamín, debemos destacar cinco: los ensayos de Paracelso y Heine, la *Melusina* d'Arras[125], *La nueva Melusina* de Goethe[126], y la *Ondina* del barón de La Motte Fouqué. Empezaremos comentando esta última pues en ella se citan y aluden a las otras fuentes citadas.

Bergamín escribió el prólogo a la versión de *Ondina* del barón de La Motte Fouqué, para la edición de Nostromo de 1974[127]. Como sucede en otras ocasiones, muchas de las opiniones que vierte sobre la obra del autor francés pueden relacionarse con la pieza teatral que nuestro dramaturgo había escrito años antes. Así, según su parecer, "la sobrenatural y maravillosa Ondina es más realmente humana que todo el mundo humano que la rodea"[128] y él mismo establece la relación existente entre Ondina y Melusina no sólo en uno de sus poemas[129], sino cuando afirma que:

> Según nos dice Paracelso en el libro del que nos ha dicho Fouqué que ha surgido su Ondina, ésta es un espíritu *elemental*, criatura espiritual de la naturaleza, como las ninfas o sirenas, los gnomos o duendecitos, los lemures... y tantos otros más, cuya diferencia con lo humano pertenece a su encarnadura natural, más sutil que la del hombre, aunque de idéntica materia; como la que Shakespeare atribuye a los sueños. Seres elementales a los que Cervantes llaman *espiritillos* y Lope *melusinas*. Estos espíritus naturales o elementales semejan al hombre y a la mujer por su forma, sin que esta forma corporal encarne en ellos ningún alma: son espíritus naturales elementales, sutilísimos, que no tienen alma, y por eso gozan de una aparente inmortalidad feliz, insensibles al amor y al dolor humanos. (...) Sin embargo, los que son entre ellos, y a semejanza humana, femeninos, pueden llegar a adquirir un alma si se unen a un hombre en matrimonio. Es lo que le sucede a Ondina. (...) Cuando se realice por el amor esa transmutación portentosa, al volverse mujer de veras, ese alma suya, por tan recién nacida, por tan nueva, dará a su sensibilidad un sentimiento de alegría o de dolor que nos parecerán humanísimos; mucho más, decíamos, que el de todos los buenos y malos seres humanos que la rodean. Y, no

---

[123] *art. cit.*, pp. 516-517.
[124] Mª Luisa BOMBAL, *La historia de María Griselda*, en *La última niebla. La amortajada*, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1984, pp. 163-184.
[125] Jean D'ARRAS, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, Madrid, Siruela (Selección de lecturas medievales, 2), 1994.
[126] J.W. GOETHE, *La Nueva Melusina y otros cuentos*, Madrid, Felmar (La Fontana Literaria, 14), 1974, pp. 695-708.
[127] José BERGAMÍN, "Prólogo", a Barón de LA MOTTE FOUQUÉ, *Ondina*, Madrid, Nostromo, 1974, pp. 9-13.
[128] *op. cit.*, p. 10.
[129] *cf.* nota 50 de *Melusina y el espejo.*

obstante, no nos parece Ondina *demasiado humana* (que hubiera dicho Nietzsche), sino más bien sobrehumana, por serlo tanto[130].

Pero, además, el filósofo Carl Gustav Jung nos ofrece algunos rasgos de esta Melusina glosada por Paracelso que inciden en ciertas ideas que más tarde se ofrecen en las diversas interpretaciones que se han realizado de la "figuración" escrita por nuestro dramaturgo. Efectivamente, en su opinión, "la Melusina sigue siendo en el estadio paradisíaco un ser acuático y vive en la sangre humana, En la sangre encontramos el símbolo primitivo del alma, por eso hay que interpretar a la Melusina como un fantasma, esto es, como un fenómeno psíquico. Dorn confirma en su comentario esta interpretación cuando dice que la Melusina es una "*viso in mente apparens*", una visión espiritual. Para un conocedor de los procesos de transformación subliminales y psíquicos, esta figura se explica sin dificultad como *anima.* La Melusina de Paracelso aparece como una variante de la *Serpens mercurialis*, que entre otras formas, se ha presentado como serpiente virgen, para expresar por medio de esta *monstrositas* la doble naturaleza de Mercurio"[131]. De todo lo expuesto partirían no sólo los rasgos característicos atribuidos a la protagonista, sino también los diversos sentidos filosóficos y "animísticos" que se han otorgado a la obra.

No sólo aparecen citadas las opiniones de Paracelso que, sin duda, iluminan nuestra lectura de la "figuración bergamasca", sino que más adelante alude al cuento de Goethe y a la relevancia que tuvo la leyenda de Melusina entre los románticos alemanes. Sin embargo, no nos toca aquí indicar las semejanzas y diferencias entre las diferentes leyendas de Ondina[132] y Melusina, sino sólo atenernos a ese dato de que tanto una como otra son "espíritus elementales" que sólo llegan a adquirir alma cuando se casan con un mortal - circunstancia que Bergamín aprovechará también para caracterizar a otra de sus protagonistas femeninas, a Medea, quien afirma con valentía ante Jasón que "sólo por tu amor quise ser humana"[133] -. Por otro lado, podríamos establecer otras afinidades entre las ondinas y *Medea*, pues, en un ensayo de Heine sobre los "Espíritus elementales", afirma el autor alemán que este tema nos recuerda al poema *La novia de Corinto* de Goethe y las leyendas donde la novia es una lamia. Así, "es peculiar en las leyendas populares que las catástrofes más terribles ocurran por lo general durante las festividades de boda. La aparición repentina del horror contrasta entonces de manera mucho más terrible y marcada con el ambiente animado, con los preparativos para la diversión, con la música alegre. Mientras los labios no hayan rozado el borde de la copa, puede ser derramado el precioso líquido. Puede presentarse un huésped lúgubre, a quien nadie ha invitado y a quien nadie tiene el valor de echar. Le dice a la novia una palabra al oído, y ésta palidece. Le hace una ligera señal al novio, y éste lo sigue fuera de la sala, se aleja con él, adentrándose en la noche azotada por los vientos, para no regresar jamás. Generalmente es una promesa de amor, hecha anteriormente, por lo que la fría mano de un espíritu separa repentinamente a los desposados. Estando Peter von Staufenberg sentado a la mesa, en el banquete de bodas, vio un pie pequeño y blanco que atravesaba el techo de la sala. Reconoció entonces el pie

---

[130] José BERGAMÍN, "Prólogo", a Barón de LA MOTTE FOUQUÉ, *Ondina...*, pp. 10-11.
[131] Carl Gustav JUNG, *Paracélsica*, Barcelona, Kairós, 1988, pp. 66-67.
[132] Entre ellas podemos citar: un cuento de los hermanos Grimm, *La Ondina y otros cuentos*, (Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991); *Ondine* de Jean Giraudoux (1939); y *La Ondina del Manzanares*, de Lola Velasco (Madrid, Editorial Torremozas (Serie Narrativa, 3), 1987).
[133] Ver nota 52 a *Medea, la encantadora.*

de la ondina con la que había tenido las más cariñosas relaciones de amor, y por esa señal advirtió que su infidelidad le hacía merecedor de la muerte. Manda a llamar al confesor, se hace servir la cena y se prepara la muerte. En los países alemanes todavía se habla y se canta mucho sobre esa historia. Se dice también que la ofendida ondina abrazó de manera invisible al caballero infiel y lo estranguló entre sus brazos. A las mujeres le emociona profundamente ese trágico relato. Pero nuestros librepensadores se ríen sarcásticamente de ello y se niegan a creer que las ondinas sean tan peligrosas. Tendrán que lamentar amargamente su incredulidad"[134].

Esta mezcla de humor, misterio, magia y temor que rodea todo este tipo de relatos también aparece yacente en torno a la figura de la *Melusina* bergaminiana. Pero además encontramos otros elementos en común con las otras *Melusinas* citadas en alguna ocasión por él. Así, la versión más antigua es la de Jean d'Arras, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, que el autor francés escribió a instancias del duque de Berry, entre 1387 y 1392[135]. Se ha destacado de esta historia que "es una de las más atractivas de las que surgieron en la Edad Media: es el relato de la vida de un hada, que se convierte en mujer por amor y que después es condenada a vivir como serpiente con alas al ser víctimas de una promesa incumplida"[136] y que "el hombre medieval debía ver en la figura de Melusina algo inasible, de un poder enorme y misterioso, pues no en vano era la fusión de tres seres malditos por la Iglesia: la mujer, la serpiente y el hada"[137]. Tres almas o naturalezas que, desde luego, comparten protagonismo en la pieza de Bergamín, ya que, además, a lo largo de la obra, se alude explícitamente el relato francés[138], de esa hada, que como Ondina, se convierte en mujer por amor, imponiendo a su marido una prohibición: no la puede ver los sábados, día en que se transforma en serpiente, de cintura para abajo. El conde, sin embargo, la ve bañarse un sábado y ella desaparece de su vida, aunque siga cuidando a su descendencia.

La idea de que las hadas pueden adquirir una condición humana – y, por tanto, alma – queda muy bien expuesta en la obra de Paracelso, *Libro de las Ninfa, los Silfos, las Salamandras y los demás espíritus*[139]. Este libro de Philipus Aureolus Theophrastus Bombastus Hohenheim, llamado Paracelso, fue publicado por "Ioannes Cruciger en Neisse, Silesia, el año 1566, es decir, 15 años después de la muerte de su

---

[134] Heinrich HEINE, "Espíritus elementales", en *Los dioses en el exilio*, edición de Pedro Gálvez, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 225-226.
[135] Carlos ALVAR, "Prólogo" a Jean D'ARRAS, *Melusina o la noble historia de Lusignan...*, p. IX.
[136] *op. cit.*, pp. X-XI.
[137] *op. cit.*, p. XI.
[138] *cf.* notas 42, 49 y 167 a *Melusina y el espejo.*
[139] PARACELSO, *Libro de las Ninfa, los Silfos, las Salamandras y los demás espíritus*, traducción de Pedro Gálvez, Barcelona, ediciones Obelisco, 1991. El libro incluye el texto alemán y su traducción al castellano. Lecouteux cita como antecedentes de la relación entre un ser mortal y otros sobrenatural escritos de Plinio el Viejo a propósito de las Hiperbóreos, la *Teogonía* de Hesiodo sobre la divina Echidna, a Heródoto de Halicarnaso, y el episodio sobre "Amor y Psiqué" de *El asno de oro* de Apuleyo (*cf.* Claude LECOUTEUX, *Mélusine et le Chevalier au Cygne...*, pp. 52-57 y pp. 159-160).

autor”[140], y su influencia fue enorme, sobre todo entre los autores del Romanticismo[141]. El propio Paracelso señala en el prólogo a dicha obra que “este libro tiene como objeto describir las criaturas que se encuentran fuera de la sabiduría de la comprensión natural”[142]. Y así, señala en el capítulo II: “Sobre la esencia del espíritu y del alma” que hay dos tipos de carne: “la que desciende de Adán y la que no procede de él”[143]. La primera da lugar al hombre y la segunda a un ser que, en este primer estadio, denomina “criatura”, quien posee rasgos de los seres humanos y de los espíritus y, así, poseen cuerpo pero no tienen alma, es decir, que “son como los hombres en todos los aspectos, sólo que sin alma y mejores que el hombre; pues son como los espíritus, a quienes nadie puede doblegar”[144]. Otros rasgos que los definen son que pueden morir, ser confundidos con los hombres y sus viviendas “se corresponden a los cuatro elementos; y así una en el agua, otra en el aire, otra en la tierra y otra en el fuego. Los que viven en el agua son las ninfas, los que viven en el aire son los silfos, los de la tierra son *pigmeos*; y los del fuego, *salamandras*”[145]. De todos estos “espíritus elementales” sólo les está permitido casarse con los hombres a “las gentes del agua”, de tal manera que, aunque no tiene alma, “la adquieren al aliarse con el hombre”[146].

Entre esas ninfas con nombre propio, cita, por supuesto, a Ondina y a Melusina, sobre la que afirma lo siguiente:

> No podemos menos de dedicarle una gran atención a la *Melusina*, pues no fue lo que los teólogos piensan de ella, sino una *ninfa.* Y si bien es verdad que estuvo poseída por un espíritu maligno, no lo es menos que se lo hubiesen quitado de encima de haber permanecido con su señor hasta el final de sus días. Y así como *Belcebú* transfigura las cosas, tal como hace con las brujas, a las que convierte en gatos, lobos marinos, perros, etc., también le sucedió así a ella, pues no pudo desprenderse de la brujería y tuvo participación en ella. De aquí surgió la superstición de que tendría que convertirse en un gusano todos los sábados, pues tal fue el pacto que cerró con Belcebú a cambio de la ayuda de éste para hacerse con un esposo[147].

Bergamín conoce la obra de Paracelso, a la que alude en su ensayo “Dialecto melusino”, a través de una cita de la *Dorotea* de Lope de Vega – que pronuncia Julio, uno de sus personajes - : “Todos los cuerpos elementales dijo Paracelso que se resolvían en su elemento: el hombre en tierra; y usando filosóficamente de la fábula de las ninfas, las resolvió en el agua, y no sé qué dijo de Melusinas, que las dio al aire...” [148]. Pero además, toma una frase directamente del filósofo alemán, “Abrimos el Archidoxen,

---

[140] Pedro GÁLVEZ, “Presentación” a PARACELSO, *Libro de las Ninfa, los Silfos, las Salamandras y los demás espíritus...,* p. 5.
[141] Gálvez cita, por ejemplo, a los hermanos Grimm, Goethe, Fouqué, Heine, Tieck, Brentano, Mörike o TH. A. Hoffmann (*op. cit.,* pp. 10-11).
[142] *op. cit.,* pp. 17 y 19.
[143] *op. cit.,* p. 29.
[144] *op. cit.,* p. 33.
[145] “Tratado II: De su vivienda”, *op. cit.,* p. 39.
[146] “Tratado III: Su relación con los hombres”, *op. cit.,* p. 61.
[147] “Tratado IV: Obras asombrosas que realizan”, *op. cit.,* p. 81-83.
[148] José BERGAMÍN, “Dialecto melusino”, en *La corteza de la letra...,* p. 58.

[de Paracelso, en el volumen sexto de la edición hecha por Huser en Basilea, entre los años 1589-1591[149]]*, donde se trata "Del secreto de los elementos", y leemos: *El aire es inasible y espiritual y no puede engendrar nada asidero ni corpóreo. Del aire toman vida las hadas, las apariciones del sueño, los espíritus que habitan en las piedras y los árboles y las "melusinas" que están en la sangre*. ¿Cómo? Esto no nos lo dijo Julio, ni el poeta Heine, que hay "melusinas" en la sangre. ¿Melusinas en la sangre? Shakespeare nos dice que en cada suspiro se pierde una gota de sangre"[150].

Nos parece interesante reproducir este texto porque, aparte de que refleja el conocimiento directo por parte de Bergamín de la obra de Paracelso, incluye esa curiosa alusión al dramaturgo inglés. Creemos que tal vinculación precisa un breve comentario por la "coincidencia" que de nuevo vuelve a producirse entre textos vinculados con la leyenda de Melusina. Así, en la escena V del primer acto de la "figuración bergamasca", ante la aparición y saludo de Clavel, Estrella y Maravilla, Conrado exclama: "Os agradezco la visita; que vengáis a murmurarme al oído, como las brujas agoreras de Macbeth: ¡salve Meluso, te engaña Melusina!... ¿Y qué más?"[151]. Pues bien, esa conexión con *Macbeth* de Shakespeare ya la había establecido antes otro autor "melusino", Heine, para quien "las doncellas cisnes, de las que he hablado, son consideradas por algunos como las valkirias de los escandinavos. De ellas se encuentran restos importantes en las creencias populares. Las brujas que hace desaparecer Shakespeare en su *Macbeth* son descritas con mucha mayor dignidad en las viejas leyendas, las que el poeta llegó a utilizar con gran meticulosidad. Según una de esas leyendas, tres enigmáticos jóvenes se encuentran, poco antes de una batalla, al héroe de los bosques, a quien predicen su futuro, para desaparecer después sin dejar huella. Eran walkirias, o quizás las nornas, las parcas del norte. A ellas nos recuerdan también las tres doncellas fabulosas, que nos son conocidas por los viejos cuentos de amas; la una tenía un pie plano; la otra, un pulgar muy ancho, y la tercera, un labio belfo. Y en esto se las reconoce siempre, aunque se presenten rejuvenecidas o más viejas"[152]. Indudablemente, este trío de brujas o hadas nos recuerda también al que aparece en *La niña guerrillera*, pero además nos conduce a otra historia relacionada con *Melusina* y que, al igual que el resto de las que va incorporando Bergamín a su obra, nos ofrece una dimensión e imagen nueva de ese mito femenino.

Y hablando de Heine, no podemos olvidar otras huellas de sus textos en ésta y otras obras del escritor español. Así, en el citado "Dialecto melusino", Bergamín transcribe y comenta la siguiente opinión del poeta alemán: "Decía -Heine- que aquel valeroso caballero que se casó con Melusina tuvo mucha suerte porque se casó con una mujer que no tenía de serpiente más que la mitad"[153]. La frase aparece, efectivamente, en su ensayo sobre "Espíritus elementales" y dentro del siguiente contexto:

---

[149] Una versión más reciente de dicho libro en castellano la encontramos en PARACELSO, *Los siete libros de la archidoxia mágica*, Barcelona, Humanitas, 1982.
[150] José BERGAMÍN, "Dialecto melusino", en *La corteza de la letra*..., p. 59.
[151] *cf.* p. 197 y nota 56 a *Melusina y el espejo.*
[152] Heinrich HEINE, "Espíritus elementales", en *Los dioses en el exilio*, edición de Pedro Gálvez, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 239.
[153] "Dialecto melusino"..., p. 59. Además de a literatos, como Goethe o Heine, Bergamín recuerda la impronta de Melusina en otras manifestaciones artísticas, como pueden ser las imágenes que de ella ha dejado Gustavo Doré (*art. cit.*, pp. 58-59).

> Existen también deformidades: ondinas que sólo presentan una estructura humana hasta el talle, pero que terminan en una cola de pez o que en la superficie anterior de su cuerpo son una mujer hermosa, y en la posterior tienen la apariencia de una escamosa serpiente, como vuestra Melusina, la querida del conde Raimundo de Poitiers.
>
> Feliz Raimundo, cuya amante sólo tenia la mitad de serpiente.
>
> Ocurre también con frecuencia que las ondinas, cuando entablan una relación amorosa con los hombres, no sólo exigen que se guarde silencio, sino que piden también el que no se les pregunte ni por su origen ni por su origen ni por su patria ni por su estirpe[154].

Incluimos este último párrafo, porque también la característica de tener un origen desconocido aparece en la *Melusina* de Bergamín. Además, no termina aquí la vinculación de la "figuración" de nuestro dramaturgo con la obra de Heine mencionada. Se revelan, en efecto, varios aspectos en "Espíritus elementales" que coinciden o aportan nuevos significados a *Melusina y el espejo.* En primer lugar, podemos destacar cómo el autor alemán menciona que en las historias de Lanval y Gruelan los mortales se casan con hadas bajo la condición de que oculten su felicidad. Rota esa promesa, ellas desaparecen, pero "en el país de las hadas, Avalún, encuentran de nuevo a sus amadas los desdichados caballeros"[155], y también que "el baile es la característica de los espíritus del aire; son de una naturaleza demasiado etérea como para que fuesen a ir por este mundo con ese paso prosaico y común en nosotros. Por lo demás, aun cuando son muy delicados, sus piececitos dejan algunas huellas en los prados donde bailan en corro por las noches. Son círculos grabados, a los que el pueblo da el nombre de *anillos de sílfides*"[156]. Ambos elementos, la felicidad del esposo y el baile emergen en la escena III del primer acto de la obra bergaminiana, aunque nuestro dramaturgo no nos aclare si Conrado sufre o es feliz con su mujer (pp. 186-187); para poco después afirmar que parecen "La pareja del Paraíso..." (p. 188), mientras que ese aire etéreo y de ninfa sí que se pone de relieve en esa misma página:

> GUSTAVO. *(Rectificando).* Te diré... Te pareces en el andar, en el talle, en cierto aire...
>
> MARAVILLA. No trates de enmendarlo, Gustavo: todas las mujeres tenemos el mismo aire cuando es un mismo viento el que nos sopla...
>
> GUSTAVO. *(Galante)* ¿Y qué dice ese viento?
>
> MARAVILLA. *(Con ironía)* Dice: *yo te amo, Melusina*... (pp. 187-188)

Por otro lado, es indudable que la acción de las tres muchachas celosas busca atentar contra la felicidad del matrimonio formado por Melusina y Conrado, al margen de que, al igual que ocurrirá con Medea que regresará a los cielos, según la explicación de Arlequín: "Melusina está en su estrella" (v. 1482), en clara referencia al aire de donde proviene. Además, la misma presencia en la obra de diferentes

---

[154] Heinrich HEINE, "Espíritus elementales"..., pp. 228-229. También dedicó un ensayo durante esta época a este autor alemán, "Las ideas liebres (Heine duendístico y musarañero)", *Alfar*, Montevideo, 90 (1952-1953), p. s/n.
[155] *op. cit.*, p. 221.
[156] *op. cit.*, p. 224.

transformaciones nos remiten, de nuevo, al universo encantado y mágico que recoge Heine:

> Las sílfides y las ondinas pueden embrujar, se suelen transfigurar a capricho; así como a veces pueden ser transformadas en todo tipo de monstruos asquerosos por espíritus y nigromantes más poderosos. Pero pueden ser desencantadas por el amor, como en el cuento de Zemire y Azor; la bestia en forma de sapo ha de ser besada tres veces y se transforma en un hermoso príncipe. En el momento en que habéis superado vuestra repugnancia por la fealdad y hasta llegáis a tenerle cariño, ésta se trasforma en algo hermoso. Ningún encantamiento resiste al amor, pues el amor mismo es el mayor embrujo y cualquier otro ha de retroceder ante él. Sólo ante una fuerza es impotente. ¿Cuál es? No es el fuego ni es el agua, no es el aire ni la tierra con todos sus metales: es el tiempo[157].

Al final de la obra se producen, precisamente, cuatro metamorfosis que, si bien no podemos relacionar por entero con los cuatro elementos aludidos por Heine – que proceden, como vimos, de Paracelso - , sí que entroncan con aspectos de la naturaleza que recogen esos elementos, pues al aire regresa Melusina, en agua se transforma Arlequín, mientras que el fuego y la tierra pueden vincularse, por igual, con Minutisa y con el Demonio[158]. Pero, de lo que no parece haber duda es que Bergamín recrea, fiel a ese aire de "romanticismo" que quería otorgar a su obra, un ambiente mágico, que mezcla diversos cuentos, encantamientos y supersticiones. Y no olvidemos que su admiración por Bécquer[159] va pareja a la que éste último sintió por el autor alemán[160]. Y, en última instancia podríamos encontrar, en la actitud vital de nuestro autor exiliado rasgos en común con la labor del poeta alemán, sin alejarnos de sus propios textos:

> Y nos habla, en poeta, de filosofía, de literatura; pero, sobre todo, de las dos cosas que él mismo nos dice que más importan en el mundo: de política y de religión. No os asustéis; para el poeta Enrique Heine, la política y la religión fueron cosas vivas, porque ideales; cosas de ideas; y de ideas libres o liebres, huideras, corredoras, como los tiempos mismos que con ellas y por ellas, tal vez, corriendo, huyendo al pensamiento[161].

---

[157] *op. cit.*, pp. 229-230. Quizá por esa razón en los escudos heráldicos donde se nos muestra una de estas "melusinas", se la figura "mirándose en el agua" (*Enciclopedia Universal ilustrada, XXXIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1917, p. 496).

[158] Sin olvidar otra alusión a uno de esos "espíritus elementales", como la salamandra, que aparecen en la obra (*cf.* nota 164 a *Melusina y el espejo*).

[159] Las referencias a la obra de Bécquer son constantes en los poemas de Bergamín, por lo que señalamos sólo algunas de ellas: *Poesía, II*, p. 192; *Poesía, III*, p. 11 y 76; *Poesía, IV*, p. 22, 151, 165 y 195; *Poesía, V*, 12, 113, 134, 148, 175, 179 y 194; *Poesía, VI*, 51, 95 y 112; y *Poesía, VII*, p. 23. Por otro lado, la cita del verso de Bécquer, "Esperando la mano de nieve", le sirve a nuestro escritor exiliado como metáfora frecuente de la muerte en sus poemas y título para el volumen V de su *Poesía*.

[160] *cf.* Pedro GÁLVEZ, "Introducción" a Heinrich HEINE, *Los dioses en el exilio..*, p. 11.

[161] José BERGAMÍN, "Las ideas liebres (Heine duendístico y musarañero)", en *Alfar*, Montevideo, 90 (1952-1953), p. s/n.

Un último detalle que aproxima la obra de Bergamín a relatos o leyendas que recoge Heine trata sobre la imagen del diablo disfrazado de monje, así como su carácter racional[162]. El autor alemán reproduce un relato que aparece en "un libro asombroso, en el que el gran sabio Georgius Godelmanus ofrece un informe auténtico y razonado sobre este último tema"[163]. En el mismo, se explica la visita de un monje a Lutero, quien le plantea una serie de problemas escolásticos. Para Heine,

> En el relato anterior se advierte una peculiaridad del demonio, manifestada ya en los tiempos más remotos y que se conserva hasta en nuestros días. Es, a saber, su afán de discutir, su sofística, sus silogismos. (...)
>
> El demonio entiende de lógica, es maestro de metafísica, y con sus sofismas e interpretaciones engaña a todos sus aliados. Si éstos no ponen gran cuidado y no revisan el contrato, encuentran, para terror suyo, que el demonio ha escrito meses en vez de años, o semanas o hasta días, y se les echa encima de repente, demostrándoles que el plazo ha terminado. En una vieja comedia de títeres, en la que se representa el pacto con Satanás, la vida vergonzosa y el triste final del doctor Faustus, se encuentra algo parecido[164].

Y, de esta forma, hemos llegado al último autor cuya influencia en *Melusina y el espejo* ha puesto de manifiesto el propio Bergamín, Goethe. Las alusiones a la *Nueva Melusina* del escritor alemán aparecen en varios momentos de la "figuración bergamasca"[165], pero además, Bergamín conocía muy bien la obra de Goethe y nos aporta en "Dialecto melusino" las dos versiones que sobre ese tema había escrito el autor de *Fausto*:

> Sobre el corazón, sobre el pecho del poeta Goethe, apoyando su cabeza caso niña, la soñadora Bettina Brentano se quedó dormida.(...) ¿Se decidió en aquel momento Gothe a escribir el cuento maravilloso de toda su vida, el que siempre quiso contar sin escribirlo, contándolo siempre lo mismo y siempre diferente cada vez, el cuento de su Nueva Melusina? ¿El cuento que contó - por primera vez de ese modo- a la joven y amada Federica allá en su casa de Sessenheim? (...)
>
> Goethe nos cuenta esta escena poética, verdadera, en su admirable libro de recuerdos: *Poesía y Verdad*. Al empezar la Tercera parte, Libro XI, de *Poesía y Verdad*, el poeta lo encabeza escribiendo en él como epígrafe, como lema, un viejo proverbio alemán que dice: *Alguien cuida de que los árboles no lleguen al cielo.* (...)

---

[162] Véanse, por ejemplo, sobre el carácter "silogista" del diablo, los dos diálogos que entabla con Arlequín en *Melusina y el espejo*, versos 511-575 y 600-653. Para Bergamín, Jesucristo había superado la concepción meramente "moral" o ciencia del bien y del mal que detectaba Satanás (*cf.* notas 85-86 y 128 a *Melusina*). Por otro lado, sobre el demonio disfrazado de monje – o monja – en el teatro de Bergamín, pueden consultarse las notas 81, 88, 101 y 109 de la citada obra.

[163] Heinrich HEINE, "Espíritus elementales", en *Los dioses en el exiilio..*, p. 246.

[164] *op. cit.*, pp. 247-248.

[165] *cf.* nota 45-48 y 138 a *Melusina y el espejo*.

> Alguien cuida de que los árboles no sean idénticos. No tienen ni una sola hoja igual a otra. No hay, no hubo, no habrá jamás dos árboles iguales. Como no hay, no puede haber iguales, idénticas, dos gotas de agua. Aunque digamos, señalando un parecido exacto entre dos cosas o personas diferentes, "son dos gotas de agua". Alguien cuida de que no lo sean. No hay dos gotas de sangre igual (...) No hay tampoco, ni hubo, ni habrá, ni puede haber dos lágrimas iguales. Alguien cuida de que no las haya. Goethe no nos cuenta en su admirable libro de sus recuerdos el cuento de su Nueva Melusina, sino que nos dice cómo contaba él ese cuento: cada vez lo mismo y siempre distinto; siempre el mismo cuento y nunca igual. Andando el tiempo, mucho tiempo, se decidió a escribirlo, publicándolo en *Los años de viaje de Guillermo Meister*[166].

La historia que, finalmente, nos dejó escrita Goethe en "La Nueva Melusina", tal y como aparece en el capítulo VI del Libro III de su novela *Años de andanzas de Guillermo Meister*, nos habla de una princesa pigmea que debe casarse con un honrado caballero para preservar su linaje, que tiende a ir encogiéndose. En lugar de un caballero es un vividor el que la llevará, sin saberlo, escondida en un cofrecillo con joyas, y quien se casará con ella, merced a un anillo de oro que le otorga idéntica estatura a la de su amada. Sin embargo, decide quitárselo y escapar, así, del reino de los enanos. Como la narración d'Arras, el autor alemán incide en el carácter fantástico de la protagonista y en las promesas incumplidas por sus esposos. Pero al margen de los detalles de la historia de Goethe que Bergamín recoge en su *Melusina*, existen otras similitudes entre las obras de los dos escritores. Señalaremos tan sólo dos: su interés por describir el "eterno femenino" y el tema relacionado con los pactos demoníacos.

En efecto, se ha señalado como una vertiente fundamental en toda la producción del autor alemán, su interés por retratar diferentes personajes femeninos. Esta característica ya fue comentada por Bergamín, para quien:

> En cualquier biografía de Goethe encontrará el lector evocada esta figura femenina, tan femenina que parecía asumir ella sola - según se dijo- todo lo bueno y lo malo de la feminidad. La conocida escena con Goethe en Weimar (...); su correspondencia fantaseada; su relación con Beethoven y su intervención entre ambos genios; su casamiento con Arnin [sic] y la ejemplaridad de sus años matrimoniales; su maternidad, su alejamiento del hermano (...); el constante desdoblamiento - que no doblez o falsía - de su propia vida, siempre atenta al eco, al reflejo de sí misma, la hacen, en efecto una figura románticamente sibilina de lo más característicamente femenino del amor, por sus más reales y naturales espejismos[167].

Se refiere nuestro autor, en concreto, a Bettina Brentano, la mujer a quien, precisamente, relataba Goethe su *Nueva Melusina*. Pero las ideas expuestas por Bergamín se pueden aplicar no sólo a la mujer real e ideal que en esa escena se presentan, Bettina y Melusina, sino a cualquiera de las figuras femeninas que el romántico alemán ha ido

---

[166] José BERGAMÍN, "Dialecto melusino", en *La corteza de la letra...*, pp. 60-61.
[167] José BERGAMÍN, "Espejismo", en *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981, p. 98.

recreando a lo largo de su ingente obra: Carlota en *Werther*, Lilí en *Verdad y Poesía*, Clara en *El Conde de Egmont*, *Ifigenia en Tauride*, Margarita y Elena en *Fausto*, Leonor en *Torcuato Tasso*, Dorotea en *Hermán y Dorotea*, Adelaida en *Goetz de Berlichingen*, Eugenia en *La hija natural*, Mignon en *Guillermo Meister*, Otilia en *Las afinidades selectivas*, La doncella en el bosque en *El fiel Eckart*, La rosa silvestre en *Lied*, Dora en *Alexis y Dora*, o Federica en *Verdad y Poesía*[168]. De igual forma, podemos establecer una lista de las féminas que pueblan el universo teatral del autor exiliado: Santa Catalina, Teodora, Teodosia, la Niña, las Tres Muchachas y las Tres Viejas, Beatriz de la Cueva, Melusina, Medea, Antígona y Ella. De tal manera que es innegable la afinidad de intereses entre uno y otro escritor, como también señala Jorge Sanz Barajas:

> Pero no cabe duda de que el imaginario bergamasco -romántico y revolucionario a un tiempo - adquiere plena madurez desde el momento en que incorpora a su *corpus* la idea de la mujer, y lo hace de un modo similar al modo en que lo hace Goethe; qué decir, por otra parte, de la Beatriz de Dante, la Laura de Petrarca, la Filis de Lope... o, en Goethe, de la pureza y sencillez de Dorotea, de aquella Carlota que encendía ardientes pasiones en Wether, de la extremada fidelidad de Margarita en *Fausto*, del quejoso pesar de María en *Clavijo*, de la marmórea quietud de Ifigenia, de la inquieta sabiduría de Otilia en *Las afinidades electivas*, de la multiplicidad del alma de Melusina. Para Goethe, la mujer se convierte en un emblema que encarna la lucha desatada entre razón y pasión; no es ya el *reposo del guerrero*, sino su conciencia, su estímulo, su motor[169].

En segundo lugar, aunque el pacto con el diablo aparezca en diversos relatos y cuentos populares - además de formar parte de un amplio repertorio de obras literarias españolas: *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua o *Quien anda mal en mal acaba* de Ruiz de Alarcón -, es lógico suponer la enorme influencia que tuvo el *Fausto* de Goethe en Bergamín. Por otro lado, nuestro autor ya había revelado antes ese conocimiento faústico en su recreación del mito de dicho doctor, *Enemigo que huye*, y en artículos como "Homenaje en memoria de Goethe. Primer centenario de su muerte" y "La importancia del demonio"[170]. Esta pasión goethiana no resulta exclusiva a Bergamín, pues sabemos que si bien "el CL aniversario de Goethe en 1899 pasó casi inadvertido. Aparte de un artículo de Joan Maragall y una poesía-homenaje de Manuel Reina, nada conozco que se refiera a tal día. La cosa fue muy distinta en 1932"[171], en el centenario de su muerte.

---

[168] Nómina que aparece comentada a lo largo de los dieciséis capítulos del libro de Pablo de SAINT-VICTOR, *Mujeres de Goethe*, versión castellana de J. Yxart, con un prólogo de Urbano González Serrano, Barcelona, Biblioteca "Artes y Letras", 1882, pp. 73-296.

[169] Jorge SANZ BARAJAS, "Goethe en Bergamín: resonancias inéditas", *Revista de Occidente*, Madrid, 166 (marzo 1995), p. 98.

[170] *Heraldo de Madrid*, Madrid, (24 marzo 1932), p. s/n.; y *Cruz y Raya*, Madrid, 5 (agosto 1933), pp. 7-51.

[171] Udo RUKSER, *Goethe en el mundo hispánico*, México, FCE (Sección de Lengua y Estudios Literarios), 1977, p. 72. Ver *op. cit.*, p. 73, nota 34, sobre los homenajes, conferencias, números monográficos en revistas, y antologías de la obra del autor alemán que se generaron en diversas ciudades españoles con motivo de ese centenario.

También es verdad que el interés de Bergamín por el demonio y lo infernal no cesará con el paso del tiempo, sino que le servirá como reflexión profunda y título llamativo de algún libro – *Fronteras infernales de la poesía* -; así como de diversos artículos sobre esa cuestión, como pueden ser: "Las pequeñeces del Demonio" (1939), "El Diablo en persona" (1956), "De vuelta del infierno" (1960), "La estupidez satánica" (1960), "Diabolus absconditus" (1961), "El suicidio del Diablo" (1974), o "El Diablo se escribe con mayúscula" (1976)[172].

Por último, aunque no sea citada esta obra expresamente por nuestro dramaturgo, podemos destacar algunas semejanzas entre *Melusina y el espejo* de Bergamín con *Mélusine ou La robe de saphir* de Franz Hellens[173]. Aunque el contenido de toda esta novela y la caracterización de la protagonista no coincida demasiado con la "figuración bergamasca", encontramos curiosas coincidencias con la citada obra de Hellens, escrita entre 1917 y 1918, pero publicada en Bruselas 1920 y después en Gallimard en 1952. Así, en *Mélusine* aparece una escena que recuerda bastante la ideada por Bergamín, pues se mezcla el ambiente de baile en Carnaval con las referencias al espejo, al diablo y a Pierrot: "- J'accueille toutes tes fantaisies, pour l'amour du mouvement, lui dis-je quand elle fut revenue devant le miroir, mais quel démon t'a forcée à rappeler ce pierrot dont les pieds s'embarrassent dans le passé? Il ne manque pas de plus adroits que lui pour te conduire au bal de l'Opera" [174]. También aparecen alusiones a la "divinidad" de la protagonista [175] y referencias a la Fortuna variable de las personas[176]. Por otro lado, Carlos Gurméndez ha remarcado la relación de esta "figuración bergamasca" con otras fuentes literarias procedentes del romanticismo alemán, pues la obra "recuerda un drama romántico alemán de Jean Paul Richter: una mujer con tres almas que el diablo propone a Arlequín juntar en una sola"[177], mientras que Ángel Rama la ha vinculado con *La condition humaine* de Malraux y el teatro de Massimo Bontempelli[178].

Esperamos que este repaso a diferentes "Melusinas", anteriores a la obra de Bergamín, haya servido para comprobar la riqueza y posibilidades que este personaje femenino ofrecía a nuestro dramaturgo. En realidad, más que en ninguna de sus otras "recreaciones" de mitos femeninos – Medea, Antígona, Hécuba – se nos revela en

---

[172] Para la referencia bibliográfica completa, ver "Bibliografía", en *Homenaje a José Bergamín...*, pp. 379-392.

[173] Franz HELLENS, *Mélusine ou La robe de saphir*, Bruxelles, Les Eperonniers (Passé Présent, 54), 1987.

[174] *op. cit.*, p. 81.

[175] *op. cit.*, p. 82.

[176] *op. cit.*, p. 98.

[177] Carlos GURMÉNDEZ, "Vida, poesía, drama", *Revista de Occidente*, Madrid, 166 (marzo 1995), p. 62. En otro lugar, matiza que "Es un drama alemán típico que recuerda a Achin von Arnim" (Carlos GURMÉNDEZ, "Yo le creía inmortal", *El País*, Madrid, (30 agosto 1983); recogido en *Homenaje a José Bergamín*, edición de Gonzalo Penalva, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997, p. 247).

[178] Ángel RAMA, "Revista de revistas", *Marcha*, Montevideo, 524 (28 abril 1950), p. 15. Así, por ejemplo, una de las obras del dramaturgo italiano representa a una mujer que cambia de personalidad según el traje que viste en cada momento (*cf.* Massimo BONTEMPELLI, *Nostra dea*, en *Opere scelte*, Milán, Mondadori, 1978, pp. 611-689).

Melusina y el espejo la manera de entender la literatura por parte del autor exiliado. En primer lugar, porque, al igual que en sus ensayos y poemas, utilizará la materia literaria como base creativa sobre la que otorga o lleva hasta el máximo las posibilidades que esta fuente le ofrece a lo largo de su historia. En segundo lugar, ya que actuará con su Melusina con una libertad absoluta, comparable a los primeros ejemplos teatrales de *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye,* donde ofrece su peculiar visión sobre mitos, en aquella ocasión, masculinos: Hamlet, Fausto o don Juan. En esa línea se vuelve a mover el teatro de Bergamín con *Melusina y el espejo,* aunque sin ese toque vanguardista de sus primeras producciones, así como con un uso más moderado de los diálogos y situaciones absurdas. Pero tales escenas se dan en esta "figuración" sobre la que nuestro autor ha manifestado más de una vez que se trata de "puro teatro" o juego escénico, como lo demuestran las numerosas alusiones y roturas de la "verosimilitud teatral" que aparecen a lo largo de la obra. También *Melusina* supone la recreación de tópicos, trasuntos, recursos, elementos y ambientes de otras tradiciones literarias, tanto teatrales como no. Así que, en esta pieza, más que en ninguna otra, hay que estar atento al salto o la pirueta que sobre el "artefacto", la materia literaria anterior, se permite realizar Bergamín con plena libertad de movimientos. Sin duda, en las páginas que vienen a continuación, intentaremos revelar las que nos parecen más evidentes o importantes, aunque sepamos que muchos de esos sentidos o alusiones a otras realidades literarias que incluyó nuestro dramaturgo se nos habrán escapado o no habremos entendido del todo el juego que representan.

4.3.2.Otras fuentes o alusiones literarias que aparecen en *Melusina.*

Al inicio de la obra ya el propio autor nos advierte sobre su intención de "entrelazar, con la evocación del renacimiento español e italiano, un romanticismo de creación reciente" (nota 7). De ahí que sea fácil suponer la influencia de géneros y temas adscritos a ambas corrientes literarias. Indudablemente, encontramos varios elementos comunes con el romanticismo en *Melusina y el espejo*, tal y como hemos podido ya comprobar en la simple elección de esta "criatura" como protagonista de la "figuración bergamasca", pero podemos citar otros ejemplos no sólo de esa deuda con el drama romántico, sino con la "commedia dell'arte" italiana y con obras del Siglo de Oro español, tanto de inspiración renacentista como barroca.

Si empezamos nuestro recorrido por lo más próximo en el tiempo, descubrimos que ese aire "romántico" va desde la elección del nombre de los personajes masculinos - Gustavo, Federico y Alberto (nota 33) -; hasta aspectos más significativos, como puede ser "la mezcla de lo trágico y lo cómico" o la amalgama de "prosa y verso" a lo largo de toda la pieza - y coincidiendo, plenamente, con el modelo aludido[179] -. También se puede constatar esta influencia en la ubicación de la obra en época de carnaval, al igual que ocurría en *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa:

> El teatro representa la plaza de San Marcos, iluminada; en el fondo, el palacio ducal, en cuyos salones se ve circular gente, resonando de tiempo

[179] *cf.* Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900),* Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios literarios), 1996, p. 313.

> en tiempo los ecos de la música; a la puerta, un guardia. En la plaza se descubren las dos famosas columnas, y todo el ámbito aparece lleno de grupos de gente, paseándose y divirtiéndose, la mayor parte con máscaras y disfraces, así como los conjurados y algunos soldados de la República[180].

Tal como anota José Paulino, Martínez de la Rosa quiso que los hechos, que históricamente sucedieron el 15 de junio de 1310, se trasladaran a la época de Carnaval, para lograr el contraste entre el tono desenfadado y jocoso de las escenas I y III de este cuarto acto con el serio correspondiente a la acción posterior[181]. También se suscita esa mezcla de realidades con los versos sobre el combate entre Carnal y doña Cuaresma que, a manera de homenaje al *Libro de Buen Amor,* se suceden en la escena VIII[182]. En el caso de *Melusina y el espejo,* la presencia de la obra de Rojas es manifiesta en las estrofas que sobre ese mismo combate incluye (vv. 600-653, nota 84) así como en las frecuentes alusiones a "trotaconventos" (notas 78, 81 y 101). Sin olvidar que, al igual que ocurría en *Tanto tienes,* la fiesta carnavalesca justifica algunos aspectos de la trama, así como los espacios[183], juegos escénicos o presencia de la música, por poner algunos ejemplos, dentro de esta pieza. Destacamos, entre estos elementos característicos del martes de Carnaval, el uso de los disfraces, que justificarían no sólo los hábitos que toma el diablo, sino la misma aparición del espejo como arlequín, pues su imagen fue máscara habitual en este tipo de fiestas. En efecto, incluso su iconografía le asemeja a la denominada "butarga", quien llevaba "una vejiga hinchada en un palo, con la que golpea a los chicos, o una porra con cabeza tallada. Su traje es de colores chillones, de grandes trozos, arlequinado. A la espalda carga un zurrón y cubre la cabeza con una caperuza. Un rabo erizado de alfileres (para que no puedan tirar de él), una careta de cartón y una gran castañuela en la mano derecha, donde recoge las limosnas, y varias campanillas de los arreos de mulas al borde de la chaquetilla completan su fisonomía"[184]. Y lo mismo sucedería con la cornamenta que empieza a asomarse en escena durante el entierro de don Antruejo pues, en ciertas poblaciones de Galicia, salen por carnaval un grupo de "máscaras fustigadoras", cuyo atavío "consta de pantalones de lana hechos en casa con flecos y borlas superpuestas, faja roja generalmente, pieles de gato montés o zorro cayendo por los costados, chaquetilla corta como de torero, pañuelo al cuello y medias de seda que deben pertenecer a la novia del enmascarado, grandes cencerros, "chocas" en la cintura y un sombrero que recuerda por su forma a un gran bicornio, puesto como se lo colocaba Napoleón, o una mitra disparatada y enorme en la que se ven dibujadas flores, ramas, astros, corazones, aves y figuras geométricas variadas"[185]. Y no olvidemos que precisamente en flor, estrella y bosque se metamorfosearán los personajes de Minutisa, Melusina y el diablo al final de la obra v. 1482 y ss.).

---

[180] Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *La conjuración de Venecia,* edición de José Paulino, Madrid, Taurus (Temas de España, 179), 1988, acto IV, escena I, p. 123.
[181] *op. cit.,* p. 124, nota 29.
[182] Ver *op. cit.,* p. 129, nota 32.
[183] Como el de la escena del baile de carnaval, acto I, escena III, pp. 185 y ss. de *Melusina y el espejo.*
[184] Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural),* Madrid, Taurus (La otra historia de España, 2), 1965, pp. 360-361.
[185] *op. cit.,* pp. 363-364.

Pero, además, esa ambientación en "la noche del martes de carnaval" aporta un significado propio a la *Melusina* bergaminiana, pues incide en el tono de "figuración" que, como subtítulo, lleva la obra. En efecto, las burlas y las veras, los pensamientos más profundos y las impresiones más ligeras se entremezclan sobre la escena, evocando ese contraste entre la vida y la muerte, que permanecen irremediablemente unidos al miércoles de ceniza y la víspera de carnaval. Y el Carnaval irrumpe en la obra en cada momento, cuando el tono profundo o trascendente se rompe con una broma, juego o quiebro inesperado. Desde esa óptica se comprenden mejor los distintos juegos que aparecen en la obra, como puede ser la sorpresa de Clavel, Maravilla y Estrella que termina con la muerte de Conrado (notas 55 y 57); la aparición de este último como "cabeza parlante" en la escena II del segundo acto (nota 106); la serie de tres adivinanzas propuestas a los tres galanes en la escena anterior (vv. 677 y ss.); así como las "bodas mortales" (nota 107) que se llevan a término con una serie de armas homicidas de gran raigambre en el teatro romántico (nota 58). Todos estos elementos mantienen a la obra en ese difícil equilibrio entre lo serio y lo jocoso, a la vez que permiten parodiar, desde el principio hasta el fin de la obra, el tema más profundo del hombre: la muerte. En ese sentido, el aire carnavalesco resulta oportuno para parodiar la imposición de la ceniza como rito cuaresmal representativo de esa certeza en la muerte[186], de igual forma que el entierro de don Antruejo ridiculizaba el final – o la muerte – de la Cuaresma (notas 63 y 87). Sin olvidarnos que, al igual que en *Tanto tienes*, ambos entierros – el carnavalesco y el real o de Conrado – se entremezclan y refuerzan la idea de la "muerte burlada", bien por la broma asociada a esos días festivos, bien por la resurrección a la que invita a reflexionar la misma calavera (nota 134), como se nos recuerda en el último acto de la obra, donde aparece la constatación "en veras" de que Dios todo lo puede contra la muerte (*cf.* nota 151).

Otro aspecto también curioso de esa "evocación" romántica nos lo ofrecen los diversos "sonidos" que se van escuchando en la obra, y que se incluyen en las acotaciones o dentro de la acción y entre los que destacan, para el caso del drama romántico: las campanadas, los cantos, la música y los gritos[187]. En el caso de *Melusina*, ya hemos podido comprobar la importancia que posee el repique de campanas en los diferentes actos, así como la inclusión de canciones o de la música dentro de la misma[188]. Pero, además, Bergamín se apodera de elementos menores dentro de la acción del drama romántico y los incluye, con toda naturalidad en su obra. Dentro de estos aspectos, podemos citar la figura del penitente, el recurso clásico de la "anagnórisis" y el tema de la venganza. Respecto al primero, podemos comprobar fácilmente que la figura del "penitente" arrepentido aparece de forma reiterada en varias obras teatrales del XIX. Así, lo encontramos en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, a partir de los personajes de los dos

---

[186] *cf.* notas 83 y 102 de *Melusina y el espejo*.

[187] Véase Ermannno CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna*, Università di Pisa, Insituto di Letteratura Spagnola e Ispano-American, 1974, pp. 150-173; recogido, bajo el título "Los temas del teatro romántico", en *Historia y crítica de la literatura española, V: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, pp. 205-214. El estudioso italiano destaca ese elemento sonoro como característico de los dramas románticos españoles junto con "el tiempo", "el espacio", "vago, impreciso, agobiante", "la fatalidad", "el misterio" y "las perspectivas existenciales y sus símbolos (*op. cit.*, p. 207).

[188] Para la cuestión de las campanas y de las canciones, ver el subapartado "Repeticiones y *juegos de niños*" de este estudio introductorio a *Melusina y el espejo*.

protagonistas, Leonor y don Álvaro[189]; y también en *El trovador*, pues también la protagonista decide abandonar el mundo e ingresar en un convento[190]. Por su parte, la visión y posterior sofoco de Melusina ante la calavera de su marido no deja de ser un recuerdo de ese "elemento de origen clásico, que recibe un tratamiento efectista en varios de los más importantes dramas románticos, es la *anagnórisis* o reconocimiento. Debiendo funcionar en la estructura de la acción como intensificador del clima trágico, es utilizado melodramáticamente para producir sorpresa y horror, y suele tener más de truco o golpe teatral que de legítimo elemento dramático"[191]. Por último, "la venganza" a la que finalmente renuncia Melusina (nota 147), está presente en la trama de varios dramas románticos, como es el caso de Azucena en *El trovador* o Don Alfonso, el hermano de doña Leonor, intentando "vengar" el honor familiar en *Don Álvaro*[192].

También pueden obedecer al espíritu del romanticismo las "burlas" a lo divino (notas 83, 102 y 132), el pacto con el demonio de uno de los personajes, la idea de la mujer maravillosa e inalcanzable, las conversiones, los claustros de conventos, o la inclusión de la leyenda como un elemento formal de la trama. Y, por supuesto, constituyen temas de raigambre romántica la muerte, la penitencia o búsqueda del perdón divino, la fugacidad del tiempo o la imaginación y aceptación de lo maravilloso. Todos estos elementos resultan de sobra conocidos por nuestro dramaturgo, ya que este tipo de literatura constituyó una de las preferidas por parte de Bergamín, quien afirmaba:

> Mis primeras lecturas juveniles a las que toda mi vida he seguido fiel, fueron: Goethe (en francés, que aprendí a leer al mismo tiempo que el español), Julio Verne, Tolstoi, Ibsen, Heine, Shakespeare, Byron, Hugo... Y en español: *La Celestina*, casi todo Menéndez Pelayo, Bécquer (culto familiar andaluz), y Rubén Darío, Valle-Inclán, Felipe Trigo... Seguidamente, leí a Unamuno, Azorín, los Machado, Juan Ramón Jiménez... También en mis primeros años juveniles aprendí yo solo a leer el italiano, leyendo la *Divina Comedia* y el *Decamerón* (éste último lo había leído ya en español) y a D'Annunzio. Pero la preponderante influencia en mis años jóvenes fue la de la literatura francesa *finisecular*, desde el romanticismo al *simbolismo*: con predilección por Nerval, Baudelaire; más tarde por Gauthier. Guiado por *Los raros* de Rubén Darío y por la lectura de Rémy de Gourmont, mi mundo juvenil vivía esa literatura apasionadamente; y aquellas lecturas culminan en Gide y, sobre todo, en Barrès: este último es el que decisivamente influyó en mí. Entretanto, eran mis lecturas fundamentales de juventud: Pascal, Ibsen y los rusos -Tolstoi y

---

189 DUQUE DE RIVAS, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 33), 1978, quinta jornada, escenas II-V, pp. 149-155, en el caso de don Álvaro y *op. cit.*, escenas IX- Última de esa misma quinta jornada, pp. 163-170, para doña Leonor.

190 Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ, *El trovador*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 221), 1985, escena VI de la jornada segunda que se titula, precisamente, "El convento", pp. 137-138, vv. 101-138.

191 Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español...*, p. 316.

192 *El trovador, ...*, jornada I, escena primera, pp. 109-114; jornada III, escena primera, pp. 145-149 y escena III, p. 149; jornada IV, escena III, pp. 162-165, vv. 54-128; y jornada V, escena VI, pp. 188-191 y escena IX, pp. 197-198; y *Don Álvaro o la fuerza del sino...*, jornada quinta, escenas IX-Última, pp. 163-170.

Dostoevski: y sobre todos Nietzsche. A más de Goethe y Heine; más tarde Novalis, al que leía por Maeterlink, que también fue importante lectura juvenil mía[193].

Además de citar a Goethe y Heine – cuya influencia en el tema de *Melusina* ya hemos comentado con anterioridad -, Bergamín alude a otros autores que se dan cita en esta obra, como es el caso del creador de *La Celestina* o de Boccaccio. Por otro lado, la impronta de Goethe en esta pieza no se limita a las veces en que se alude a su *Nueva Melusina* (notas 45-48), sino que se pueden establecer otros paralelismos entre la obra bergaminiana y *Fausto*. Estas similitudes van más allá del tema del pacto con el demonio (nota 32), pues el espejo en la obra del alemán reflejará para el protagonista la imagen del ideal de belleza femenina, Helena[194]; Margarita lleva nombre de flor al igual que Minutisa o Clavel; se requiere los servicios de una alcahueta[195]; en el Palacio del Emperador se suceden todo tipo de situaciones por el poder carnavalesco de poner el mundo al revés[196]; o se alude al tema de la culpa a partir de la primera tentación demoníaca - según el relato bíblico - a Adán y Eva[197], historia a la que se aludirá con profusión en la "figuración bergamasca" (notas 39 y 86). Además, recordemos que Bergamín, al hablar de la *Ondina* de Fouqué, explica cómo "La leyenda de Melusina fue tema predilecto de los poetas románticos alemanes (Tieck, Guillermo Schlegel...), y Goethe, que se la cuenta por primera vez a su enamorada Federica en 1771, no la escribe hasta 1807, publicándola en 1816, y hasta 1829 no la inserta en *Los años de viaje de Wilhelm Meister*. Y nos dice el poeta en sus *Memorias* que prefería contarla de viva voz para variar su forma y hasta su sentido, dejando este sentido equivocante para sus oyentes: lo que también consigue en su versión escrita definitiva"[198]. La misma multiplicidad de reflejos e intenciones que, como veremos, quiso nuestro dramaturgo exiliado imprimir a su obra.

Respecto a la vinculación de *Melusina* con textos y autores del Siglo de Oro, su existencia queda manifiesta desde el principio pues, ya en sus primeras páginas, "en forma de epígrafe, son evocados, en sucesión, Tirso, Calderón y Lope, las tres figuras consagradas de aquel teatro, y de aquel universo de palabras emergen tres versos, dejando ver, cada uno de ellos, tres motivos presentes en el curso de la pieza: la fragmentación del yo (*Una mujer con tres almas*, Tirso de Molina); el mirarse al espejo como acto de anulación del ser y, al mismo tiempo, la importancia de la generación en forma de espiral de palabras por aliteración o proximidad fónica más allá del sentido (*¿Esto es mirar o morir?* Calderón); la presencia de elementos primarios que conviven, si bien opuestos, adquiriendo nueva vida gracias a la *agudeza y arte de ingenio* del poeta (*Da hielo a hielo, amor, y llama a llama* Lope)"[199]. Y también en la acotación inicial se alude, como ya

---

[193] Nigel DENNIS, *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 7.

[194] J. W. GOETHE, *Fausto*, edición de Manuel José González y de Miguel Ángel Vera, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 77), 1998, primera parte, p. [178].

[195] *op. cit.*, pp.[186] y ss.

[196] *op. cit.*, segunda parte, acto I, pp.[246] y ss.

[197] *op. cit.*, pp.[159-160].

[198] Prólogo de José Bergamín al libro de Barón de LA MOTTE FOUQUÉ, *Ondina*..., p. 12.

[199] Giuseppe GENTILE y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo"*, AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición a cargo de Nigel Dennis, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (El Fil d'Ariadna), 1995, p. 156.

hemos comentado antes, a ese aire "del renacimiento español e italiano" (p. 171), que Bergamín quiso imprimir a su obra. Para Gentile y Grillo, sin embargo, esa evocación renacentista se limitaría a los dibujos de Adolfo Pastor que acompañan a la edición llevada a cabo en Montevideo, ya que, en su opinión, "lenguajes y temas ponen en evidencia como una especie de presentimiento o presensibilidad barroca unidos a una melancolía y a una sentimentalidad propiamente románticas"[200]. Siendo, desde luego, indudable la influencia de estas dos corrientes literarias, no podemos negar que en la obra se apuntan otros aspectos o temas característicos del Renacimiento.

Para otorgar ese toque renacentista, nada mejor que la presencia de dos personajes típicos de la "commedia dell'arte" italiana, Arlequín y Polichinela[201], en la pieza, pues no podemos olvidar que "desde el siglo XV se exhibe en calles y plazas de Italia esta comedia, que tiene por elemento principal la improvisación y el diálogo entre actores, mitad acróbatas, mitad graciosos de ocasión"[202]. De esta forma, la evocación del Renacimiento italiano queda salvada, por más que la figura de Polichinela que invoca Bergamín en su pieza tuviera su origen en el siglo XVII[203]. También en esta figuración se alude al *Decamerón* de Boccaccio (nota 98) y se dan cita muchísimos mitos clásicos que el Renacimiento recuperó no sólo para la literatura sino para otras vertientes artísticas. Nos referimos tanto a la presencia de Narciso y Eco (nota 28) o de la alondra y el ruiseñor (nota 72), cuya aparición se puede relacionar con las diferentes "metamorfosis" con las que termina la obra (nota 173); como a las alusiones a otros mitos o tópicos literarios que cobraron mayor auge con el Barroco, pero se rescataron del olvido durante el Renacimiento: los tópicos sobre la Ocasión o la Fortuna (notas 115 y 141), o sobre la rosa como imagen de la fugacidad del tiempo (notas 73, 114 y 169). Por último, a una evocación renacentista española correspondería la irrupción en escena de la figura celestinesca de la Trotaconventos (notas 81 y 101), cuyo papel asumirá dentro de la obra el diablo. Además, resultan elementos comunes al Renacimiento y al Barroco, los juegos de disparates (nota 90), o de adivinanzas (notas 1, 91 y 92)[204], por lo que, una vez más, Bergamín sabe aunar distintos autores y géneros con acierto y demuestra su preferencia por el Siglo de Oro:

> La definición que Julia Kristeva da de la obra literaria como *mosaico de citas*, tejido complejo en el que se entremezclan innumerables huellas intertextuales, se ciñe perfectamente a la producción en prosa y en verso de José Bergamín. En efecto, la crítica ya ha destacado con creces su formidable capacidad de imitar y re-elaborar modelos literarios tan diversos como Dante y Manrique, Descartes y Shakespeare, Bécquer y Mallarmé.

---

[200] *art. cit.*, p. 165.

[201] *cf.* notas 21 y 22 a *Melusina y el espejo*, respectivamente.

[202] *Enciclopedia universal ilustrada, XIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1912, p. 596.

[203] *cf.* nota 22 a *Melusina y el espejo.*

[204] *cf.* nota 60 a *La niña guerrillera.* Sabemos que era muy característico dentro del teatro renacentista, como el de Gil Vicente (*Auto pastoril castellano*, edición de Thomas R. Hart, Madrid, Taurus (Temas de España-Sección "Clásicos", 139), 1983, p. 53, vv. 233 y ss.), el juego de las adivinanzas. Y una adivinanza es la que nos plantea, en principio, esta obra -¿Por qué tiene cuernos el diablo? -, cuya respuesta encontramos no sólo vinculada a la novela *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara sino a los diversos demonios que siempre inspiraron las más variadas reflexiones por parte de Bergamín.

> Por lo demás, bien es sabido que nuestro escritor - de acuerdo con su admirado amigo Azorín - nunca deja de remitir a los grandes escritores españoles del XVI y del XVII no sólo a lo largo del *corpus* ensayístico - desde *Mangas y capirotes* (1933) hasta *La corteza de la letra* (1957) - sino también en piezas teatrales tan escasamente estudiadas como *Melusina y el espejo* (1952), y en las colecciones poéticas recogidas en los años sesenta y setenta, magnífico testamento espiritual impregnado de *dolorido sentir*[205].

Y el imperio de ese siglo XVII en la obra se observa en muchísimos detalles, sobre todo en aquéllos que proceden de la comedia barroca, pues "Bergamín recupera enredo, formas métricas, temas y motivos, como la oposición entre esencia y apariencia, máscara y rostro, voz y eco, fuerza conceptual, teatralidad inmediata y popular; del segundo, la fuerte sencillez de las pasiones y de los sentimientos, el choque entre deseo y destino, y, sobre todo, un elemento estructural constitutivo del melodrama, alternancia de *recitativi* y *arie* que en *Melusina* está representado por la alternancia de diálogos y sonetos, de acción y pausas lírico-sentimentales"[206]. Además de todos estos aspectos, el dramaturgo exiliado recurre al barroco español en esos guiños a nuestro conocimiento literario que son las citas que va colocando a lo largo de la obra. Entre ellos destacamos los epígrafes iniciales con versos de Tirso, Lope y Calderón (notas 4 y 5), autores que serán de nuevo interpelados en otros momentos de la obra, pues en el primero encontramos escenas protagonizadas por sombras (nota 27), penitentes que renuncian al mundo (notas 137 y 148) o el presagio funesto que la rotura de un espejo lleva consigo (nota 41). Lope nos dejará su huella "peregrina" (nota 117) y algunos personajes simbólicos que compartirá con Calderón (nota 8). De este último, además, aparece el recuerdo de una escena de su obra *El príncipe constante*, que fue incluida en *El aviso* y prologada, como ya dijimos, por el mismo Bergamín durante esa época[207]. También aparecen varios guiños a Shakespeare, como la alusión a las brujas de *Macbeth* (p. 197, nota 56 del Acto I) o el recuerdo en el Tercer Acto a la calavera como reflexión sobre la muerte de *Hamlet* (notas 134 y 150).

Pero, además, *Melusina y el espejo*, una pieza tan rica en matices y llena de referencias literarias, no puede dejar de tener un final sorprendente. Melusina engaña y pone cuernos al Diablo, quien no consigue su alma para sí ni su cuerpo para Arlequín. Se convierte en penitente que, por fin, ha encontrado un amor que no termina ni se marchita y que, a la vez, calma su sed de amor infinito. Meluso logra el descanso deseado, transformándose en mensaje divino para las monjas del convento. E idénticas "metamorfosis" o transformaciones sufren otros personajes de la obra, como las tres parejas, al cambiar de estado y casarse como venganza fraguada por Melusina. Por otro lado, Arlequín, Minutisa y Polichinela, acaban convirtiéndose, respectivamente, en arroyo, flor gigantesca y bosque. Nada parece ser lo que aparenta, y ni siquiera el espejo parece poder reflejarnos fielmente. Ésta puede ser la moraleja de un autor que estaba convencido de que no podíamos conocernos realmente, pues no somos nosotros las figuras que se muestran ante el cristal del espejo. De ahí que siempre defendiera, como el "fénix de los

---

[205] Renata LONDERO, "José Bergamín y la sátira antiurbana barroca: en torno a *Tres sonetos a un Madrid viejo y verde (1561-1961)*", AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, pp. 17-18.

[206] Giuseppe GENTILE y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo"*, AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, p. 165.

[207] *cf.* nota 73 a *Melusina y el espejo*.

ingenios", la importancia de la ficción y su colocación al mismo nivel que el de la supuesta realidad. De tal manera que "*todo puede ser uno* - afirmó Lope -: *la Historia y la Poesía. Todo puede ser uno*, por la cruz: por la fe de Cristo. Todo se unifica en esta poesía totalizadora de la fe, o se totaliza por esta unificación poética del pensamiento, en un teatro español y católico: total y único, universal y solo"[208].

Por último, y siguiendo todavía en el siglo XVII, Bergamín alude a dos personajes arquetípicos en la literatura barroca: los barberos (nota 69) y las dueñas (nota 109). Asímismo, rinde un tributo especial a Cervantes, a quien había dedicado una especial atención durante sus años en Uruguay, pues no sólo imparte su obra en sus clases de literatura en Montevideo[209], sino que dedica un profundo estudio sobre este autor en "Fronteras infernales de la poesía. Shakespeare, Cervantes, Quevedo"[210]. Indudablemente, la evocación a la cabeza encantada del *Quijote* y a la calavera que acompaña a Ruperta en el *Persiles* constituyen algo más que meros elementos citados en *Melusina*[211]. Así la metamorfosis de Conrado - al pasar de tener una consideración a otra - modela un aspecto de la trama que mezcla la burla con la reflexión sobre la muerte que tanta importancia tuvieron en el siglo XVII, así como el valor especial que posee en Bergamín el término esqueleto para referirse, a la vez, a la máscara y fragilidad que acompaña de por vida al ser humano[212].

Además, fuera de las corrientes literarias nombradas, se han encontrado ciertas similitudes entre la *Melusina* de Bergamín y obras como "la Isis de Villiers de L'Isle-Adam y, sobre todo, con la Hérodiade de Mallarmé, mujeres enclaustradas en su narcisismo solitario, negadas a la vida. El espejo mallarmeano busca la despersonalización, mientras que el de Arlequín construye la faz interior, el alma. Lo metafórico acaba sustituyendo en el poema del patriarca simbolista a lo real y, en cambio, en Bergamín, la metáfora es símbolo, unión de lo real aparente con la realidad invisible. Hérodiade se rodea, en su hermética alcoba de orgullo virginal intacto, de gemas, metales, espejos y astros: objetos del mundo expoliados y reducido al dominio autista de quien hace de él sólo *su* mundo frente al amor universal de un mundo de todos y para todos. Ése es el mundo que canta Arlequín, a cuyo cielo estrellado se asoma el alma novicia desde el claustro abriendo las ventanas que Hérodiade o Isis han cerrado"[213].

---

[208] José BERGAMÍN, "La cólera española y el concepto lírico de la muerte", en *Mangas y capirotes*, Madrid, Plutarco, 1933, p. 23.

[209] *cf.* el apartado sobre el "Exilio en Uruguay (1947-1954). Entre comedias y tragedias: M*elusina y el espejo, ¿A dónde iré que no tiemble?, Medea, la encantadora* y *Los tejados de Madrid*" del capítulo primero de esa tesis.

[210] *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, 13 (diciembre 1954), pp. 95-130; recogido más adelante en *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus (Persiles, 10), 1959, pp. 99-121. Sobre textos de Cervantes y Lope escribió su obra dramática *La estrella de Valencia o el triunfo de las Germanías* (*cf.* las páginas dedicadas en el primer capítulo de esta tesis al "Exilio en México (1939-1946). Drama en tres obras: *Tanto tienes cuanto esperas, La hija de Dios* y *La niña guerrillera*; y en tres ballets: *Don Lindo de Almería, La madrugada del panadero* y *Balcón de España*").

[211] Las mencionadas alusiones cervantinas aparecen comentadas en las notas 67, 68 y 106 a *Melusina y el espejo.*

[212] Véase a este respecto la nota 36 a *La cama, tumba del sueño.*

[213] José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 49.

Para terminar, debemos destacar que lo literario hace acto de presencia en esta obra en otro aspecto, pues, desde el principio, Bergamín nos plantea claramente las coordenadas teatrales y fantásticas de su "figuración" teatral. No podemos llamarnos a engaño con un autor que ha definido su teatro como "máscara transparente" y quien, fiel a Unamuno y a Cervantes, defenderá el teatro como grito y *engaño a los ojos*, pues "tablas y diablas no son más que imaginación" [214] y "en el teatro las apariencias no engañan"[215]. Y de esta forma, nuestro autor manifiesta claramente, con muy diversos procedimientos, las irrealidades y representaciones de su *Melusina*.

Uno de estos procedimientos viene dado, como ya hemos aludido con anterioridad, por la ambientación, en época de carnaval, de la pieza. Así puede dar verosimilitud a la presencia de las Máscaras y de las otras "personas que se figuran" en un lugar, Melusa, y época, melusina, también imaginados. Y también se disfrazan otros personajes dentro de la obra, como el Diablo en Polichinela y en monja, o bien, el Espejo en Arlequín y en fraile, quienes acabarán, por otro lado, transformados en bosque y arroyo, respectivamente. Debemos también citar sobre este aspecto que Melusina se enmascara visiblemente de viuda, al empezar el segundo acto (nota 70); o Clavel, Maravilla y Estrella cuando le figuran a Conrado las brujas agoreras de Macbeth y quieren convencerle de que su mujer le ha engañado (nota 56).

Y, precisamente, la repetición a lo largo de la obra de estas sucesivas burlas, constituye otro medio para evidenciar la irrealidad. Se alude repetidamente al engaño: bien por la imposibilidad de Melusina de ser infiel a su marido, bien por sus planes para "vengarse" de las tres mujeres y de los tres hombres; el preparado por Arlequín y Polichinela a la propia protagonista que, a su vez, se burla de ellos al no engañar a su marido ni siquiera con una de sus tres almas; o bien la trampa que quiere la Cabeza de Conrado preparar a su mujer, y a Federico, Gustavo y Alberto, con la ayuda del barbero y una alcahueta. También son frecuentes los "juegos" dentro de la escena: cuando reciben las misivas de Melusina los tres pretendientes, o cuando recitan la oración las monjas en el último acto. Juego es el entierro de la Cuaresma, representada a su vez por Don Antruejo, o la parodia de entierro del Conrado, fiel a su nombre, a través de los "cuernos" que depositan sobre su féretro[216]. Pero la realidad, de nuevo, no es como nos puede parecer a simple vista, y esa ornada cornamenta pasará finalmente a establecerse sobre la cabeza del Diablo, ante la imposibilidad de que Melusina engañe o sea infiel a su marido.

E, indudablemente, todo ese componente lúdico posee su origen en un mundo infantil, de cuento o leyenda transmitida de forma oral, y de historia que se repite para no ser olvidada que otorga su propia lectura o interpretación a la obra[217]. Así, estructuralmente, podríamos comentar la obra a partir de esos cuatro estados civiles a los que se alude en un momento determinado de la pieza:

---

[214] José BERGAMÍN, "Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación", *El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca, (Otoño 1943), p. 27.
[215] *art. cit.*, pp. 11-12.
[216] El propio autor juega con el anagrama evidente que sugiere CoNRado por CoRNado.
[217] *cf.* nota 131 a *Melusina.*

Doncella de pocas luces,
casada de muchos humos,
¿serás viuda de consumos
o monja que se hace cruces? (vv. 343-346)

y que coinciden con la situaciones por las que irá pasando, sucesivamente, la protagonista: de soltera a casada en el acto I; de casada a viuda en el acto II; y de viuda a monja en el tercer y último acto. Pero no será el único entretenimiento infantil al que se haga referencia en *Melusina*, pues también se alude a la "gallina ciega" en la escena de emparejamientos que provoca nuestro personaje principal (nota 108), por no citar ese juego de adivinanzas al que nos invita a participar el propio título de esta figuración, "¿por qué tiene cuernos el diablo?" (nota 1), y los otros acertijos – expresos o no (notas 90-92) – que incluye una obra donde el protagonismo lo asume un espejo con el que podemos interpretar una misma realidad o ficción de mil maneras distintas.

También reúne esas dos características – vinculación con el mundo infantil y evocación de distintas realidades – el mundo de los cuentos que aparecen inmersos en la obra, no sólo por las versiones que de un mismo relato podían ofrecerse, sino porque esa "ambientación sugestiva de cuento de hadas que se desliza por toda la pieza llega en la escena final a su punto de máxima intensidad. Todo está envuelto en una atmósfera mágica en claroscuro, suspendido, en volandas, entre *la espesura y oscuridad del suelo* y *la transparente claridad del cielo estrellado*. En el encanto de esta noche final se deshacen las formas que a esos personajes les ha dado Bergamín cuando los ha rescatado de la tradición y, a través de las metamorfosis, ha predispuesto para ellos otras posibilidades de encarnación en nuevas historias"[218]. Posibilidades que ya observamos en *La niña guerrillera*, con esos relatos sin final o que vuelven, de nuevo, al inicio del mismo. Aunque, siguiendo fieles al espíritu bergaminiano, tengamos que decir que "podrá suceder que al final de tu pensamiento vuelvas a encontrarte en el principio, pero nunca te encontrarás como al principio"[219]. Por otro lado, también a ese universo lúdico y propio de la niñez responden algunos de los diálogos que se ofrecen en la obra, como los dos que ya comentamos al hablar de la métrica y que entabla Minutisa con Arlequín y, más adelante, con el Diablo[220], donde la rima fácil y reiterada, los vocablos de doble sentido, o el tono algo absurdo e ilógico de su conversación lo asemejan a cierto tipo de canciones o juegos infantiles[221]. Sin olvidarnos, para terminar, de las oraciones al estilo infantil que recitan las monjas en el tercer acto, antes de abrir el "presente" recibido del mundo exterior (vv. 1116-1130, nota 132). Tanto estos versos como los anteriores han llamado la atención de algunos críticos, quienes valoran "este difícil equilibrio de un lenguaje poético que oscila continuamente entre una conceptualidad honda y compleja y una ligereza de baile y canto que nace de la más pura esencia de lo popular. Y de lo popular nacen retahílas y diálogos

---

[218] Giuseppe GENTILE y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*, AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, pp. 173-174.
[219] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 80.
[220] *cf.* vv. 481-510 y 580-599 de *Melusina y el espejo* y el subapartado sobre "rRpeticiones y *juegos de niños*" de este mismo estudio introductorio.
[221] Podemos citar algunos de estos diálogos que conforma juegos o canciones infantiles, como "Fray Andrés", "Las travesuras de Mariquita", "El zapatero", "De verde limón" o "La despedida" (Fernando LLORCA, *Lo que cantan los niños...*, p. 16, 95-96, 97, 101 y 103).

en *allegro cantabile* donde el sentido no es algo escondido sino, podríamos hasta decir, algo negado. Lo que importa son los ecos fónicos de palabra a palabra; solamente las asonancias y no las conexiones semánticas generan la cadena lingüística"[222].

Otro recurso que utiliza Bergamín para evidenciar el engaño a nuestros ojos consiste en demostrar cómo una misma realidad es catalogada de diferentes maneras según el que la contempla. Así, Melusina resulta distinta para cada uno de los pretendientes, pero también para su marido, para las tres muchachas o para Sor Asunción y Minutisa. Y diversa consideración tendrá también la Cabeza de su marido, según si sólo sirve para ser afeitada por el Barbero, consultada como oráculo por quienes le interrogan, símbolo bíblico del hombre engañado por una mujer, o bien, imagen de la muerte y, por ello, reflexión sobre la vida eterna y fugacidad de la terrena, si se observa como simple calavera.

Por último, cabe destacar cómo Bergamín desbaratará ante nuestros ojos el juguete cómico, enseñándonos sin ningún pudor las bambalinas y todo el engaño escénico, que nosotros voluntariamente aceptamos al leer o ver teatro. Así, al igual que ocurre en el epílogo final de *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza*, se nos mostrará claramente - esta vez, a lo largo de toda la obra - "la descomposición del espectáculo teatral". Dos ejemplos de la misma los encontramos en el "gran sable de cartón" con el que Melusina corta la cabeza de Conrado (p. 202, nota 62); o bien, en la exagerada mancha – presumiblemente de sangre - que presenta Conrado en esta misma escena (nota 59). Pero también son buenos ejemplos de teatro dentro del teatro las distintas representaciones que se van produciendo: las máscaras carnavalescas (Acto I, escena I, p. 172 y escena VI, p. 203 y ss.), el entierro de don Antruejo (nota 87), o los diversos juegos entre los personajes (p. 220, nota 93; y p. 226, nota 103). Todo ello contribuye a hacer evidente, como le gustaba afirmar a Bergamín, que el teatro es "el arte de vestir al muñeco" (nota 120), engaño evidente a los ojos, y representación.

4.4. Sentido de *Melusina.*

Una obra tan compleja y llena de "reflejos" no puede poseer una interpretación inequívoca y manifiesta. En este sentido, son muchas las interpretaciones o lecturas que se han dado a esta "figuración bergamasca". Creemos interesante sacar a colación las opiniones que sobre la misma han ofrecido el propio Bergamín, así como algunos estudiosos de su obra. Empezando por el propio autor, éste siempre ha reiterado que "mi Melusina es puro teatro, pura máscara, pero máscara transparente en la cual cada espectador puede hallar la significación que él quiera; porque su autor no le ha dado ninguna"[223]. Frente a la postura que tomó nuestro dramaturgo ante *Tanto tienes* o *La niña guerrillera*, donde nos encarrila – aunque no quiera hacerlo – al sentido último que él había impreso en ambas obras, aquí se negará a dar una única interpretación o lectura válida. De ahí que precisamente esta pieza bascule, según el crítico que la realice, entre la lectura más profunda o la inanidad lúdica e intranscendente más absoluta.

---

[222] Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*", AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, p.162.
[223] Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión por el teatro", *El País* (26 de enero de 1980), suplemento de Arte, p. 5.

Entre las primeras opiniones, encontramos la ofrecida por Carlos Gurméndez quien, tras establecer los vínculos de esta pieza bergaminiana con la obra de Richter, defiende que "el teatro de Bergamín es una dramatización del aforismo, iluminación súbita de una verdad sentida que se le revela. Para mí, *Melusina y el espejo* es su obra dramática más profunda, que gira en torno al problema de la multiplicidad de almas. ¿Existe la unidad del alma, es diabólica sucesividad o dispersión? Es un drama alemán típico que recuerda a Achin von Arnim. ¿Y qué decir de su poesía? Su obra se sitúa en la línea que llamó Unamuno poesía meditativa"[224]. En otro de sus artículos matiza y amplía aún más esa interpretación suya:

> Nos atreveremos a formular una interpretación de esta obra que recuerda un drama romántico alemán de Jean Paul Richter: una mujer con tres almas que el diablo propone a Arlequín juntar en una sola. La variedad de almas crea la dispersión aterradora del yo. El alma es platónica, angélica, agustiniano-tomista. El yo, roca dura, cartesiano, es una rebelión contra Dios. Melusina encarna a tres mujeres diferentes, pero es ella misma por el amor único a Conrado, su marido. Todos se enamoran de Melusina. (...) Conrado, víctima de ese desconcierto amoroso, muere a manos de supuestos rivales. Melusina sigue fiel a su único amor y, cumplida fríamente su venganza contra los asesinos de Conrado, se refugia en un convento. Encerrarse, dice Kierkegaard, es endemoniarse, porque la fuerza secreta del demonio es la incomunicación, el retiro en sí. Al encontrarse Melusina sola, a solas consigo, ¿logra reunir sus almas en una? ¿Vence la apuesta al diablo? La unidad de alma ¿es cosa endiablada? Cada uno puede encontrar una respuesta, sin olvidar que la vida y el amor son riqueza plural[225].

También abogan por una interpretación culta y "difícil" Giuseppe Gentile y Rosa Mª Grillo, quienes la entroncan dentro de un "teatro para leer, teatro para la butaca de casa"[226], teniendo en cuenta que nunca se ha representado, y como mucho sólo se han realizado dos lecturas en público de algunos de sus fragmentos, la primera en la Librería de Salamanca de Montevideo en 1952[227] y la otra durante el homenaje que se brindó a Bergamín en el teatro *María Guerrero* de Madrid, en 1980[228]. Para los dos estudiosos

---

[224] Carlos GURMÉNDEZ, "Yo le creía inmortal", *El País*, Madrid, (30 agosto 1983); recogido en *Homenaje a José Bergamín*, edición de Gonzalo Penalva, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997, pp. 246-247.

[225] Carlos GURMÉNDEZ, "Vida, poesía, drama", *Revista de Occidente*, Madrid, 166 (marzo 1995), p. 62.

[226] Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo"*, AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, p.154.

[227] *Marcha*, Montevideo, 652 (1952), p. s/n.

[228] *El teatro de José Bergamín*, sesión sexta (23 junio 1983), Madrid, Centro Dramático Nacional /Ministerio de Cultura, s.f., p. s/n. Ver también noticia del acto en J.L. ALONSO DE SANTOS, "Presencia del teatro de Bergamín", *Primer Acto*, Madrid, 185 (agosto-septiembre 1980), p. 32; y J. L. ALONSO DE SANTOS, "Romance a la España perdida", *Primer Acto*, Madrid, 201 (noviembre-diciembre 1983), p. 46. "Además, el 21 de abril de 1970 se emite por la televisión francesa un programa de hora y media de duración, en el que junto con una biografía preparada por el mismo Mitrani -titulada *Masques et Bergamasques*-, en la que interviene el escritor como protagonista, se emite una selección

italianos, "los ejes fundamentales de *Melusina* son exactamente estas amplificaciones lírico-poéticas, pausas en que la acción se desvanece y desaparece el juego dramático. La exaltación de la palabra como juego fónico musical y el placer del laberinto conceptual diluyen la concisión de la expresividad teatral. La complejidad estructural de *Melusina* nace exactamente del difícil equilibrio entre la evidencia teatral y las posibilidades propias de la palabra poética, a veces obscura y hermética en su fuerte conceptismo, a veces inmediata y llana en su sencillez popular"[229]. De ahí que destaquen la acción de las diferentes transformaciones como un rasgo de la obra bergaminiana que la entronca no sólo con las versiones o fuentes literarias anteriores, sino también con un final abierto y apto para múltiples significaciones posteriores:

> Si las metamorfosis finales, más que cerrar la obra, la dejan abierta de manera que los personajes puedan revivir bajo otras y nuevas formas, entonces la misma obra puede considerarse el resultado de una de las posibles variantes del cuento de hada Melusina. Aún más, ese mundo de palabras nace de otros mundos de palabras, donde en sucesivas estratificaciones se sobreponen la gran poesía culta, la tradición del cuento, la Comedia del Arte, la comedia barroca, el melodrama romántico, la poesía popular, etcétera.
>
> Obra múltiple, *Melusina* se niega a ser definida. Es imposible encontrarle un centro, un punto de equilibrio donde pueda apoyarse un análisis global que considere la riqueza extraordinaria de sus sugestiones y de sus sugerencias. Deteniéndonos en la que hemos llamado la *poesía dramática* de los sonetos sólo hemos abierto unas rendijas en este intrincado laberinto. *Melusina y el espejo* es una obra de *puro teatro*, de forma, de ecos, de *puras máscaras*, donde la absoluta transparencia es engañosa, donde no existe la opaca firmeza del sentido[230].

Consigue, de esta forma, nuestro dramaturgo, aunar el juego verbal con un significado más profundo, hasta el punto de que Ángel Rama llegó a afirmar que "en este mundo palabrero nada está dicho porque sí, en que el juego vivaz revela una construcción firme y unitaria, totalizadora de la realidad, y también de la fantasía"[231]. Pero además de la presentación de una realidad – real o imaginaria – sobre las tablas, se han encontrado otras razones más profundas en *Melusina y el espejo.* Así, mientras Romero Tobar la define como "*auto sacramental* laico" y resalta "su complejo significado de mutua dependencia de los valores comportados por el *amor* y la *muerte* generan una textura artística de agudo calado moral"[232]; para Gonzalo Penalva, la obra supone "una exaltación de la mujer -

---

de su obra dramática: *Medea, la encantadora*, *Melusina y el espejo* y *Los tejados de Madrid*. Todo ello bajo los auspicios de Malraux" (Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 237).

[229] Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*", AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, pp.156-157.

[230] *art. cit.*, p. 175.

[231] Ángel RAMA, "Revista de revistas", *Marcha*, Montevideo, 524 (28 abril 1950), p. 15; recogido en Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*", AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, p.161.

[232] Leonardo ROMERO TOBAR, "Melusina aludida en textos literarios españoles"..., pp. 519-520.

dentro de la línea bergaminiana ya expuesta en estas páginas -, a la que concede el poder máximo: el poder sobre la muerte" [233].

En la misma línea se situarían las apreciaciones de González Casanova, para quien "es en *Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y porqué tiene cuernos el diablo* donde tal vez haya ofrecido Bergamín de manera más explícita su concepción poética de la mujer, aunque el autor afirme que la obra es puro teatro y que no ha querido darle significación alguna para que cada espectador pueda hallar la que quiera"[234]. Relaciona, en suma, esta visión de la feminidad con la idea elaborada propuesta por Gurméndez, ya que esa "figura femenina no es sólo la mejor metáfora del alma, sino, acorde con su naturaleza divina o semidivina, aquella alma que sabe que su sueño no es ilusorio y que el Universo es el espejo de la divinidad como ella misma lo es del universo divino"[235]. Y añade a continuación que "de entre las peripecias y disquisiciones de esta obra compleja y hermética cabe destacar, desde la perspectiva en que ahora estamos, la *conversión* de Melusina (el alma según Bergamín) gracias a la Inteligencia Imaginativa (Arlequín-Espejo) en diálogo con la Feminidad (Minutisa) y por amor a la Vida (Conrado). El Diablo cumple la misión arquetípica que el goethiano Bergamín le asigna de no hacer mal que por bien no venga, colaborando sin querer a despertar la conciencia divina del Alma y ganándose así unos merecidos cuernos por la infidelidad de ésta"[236].

De este modo, concluye dicho crítico, con *Melusina* Bergamín consigue "perfilar a través de dos figuras femeninas complementarias los rasgos del alma como sueño de la vida frente a la muerte y nos asegura su convicción de que no se trata de un soñar subjetivo e ilusorio. Nada se nos puede decir con el pensamiento sobre el más allá de la muerte y sobre la existencia trascendental fuera del universo. En la carta paulina a los corintios se dice que "contemplamos la gloria del Señor como un espejo y nos transformamos en la misma imagen". El espejo es la imaginación que la ha captado, la inteligencia que ha comprendido y en cuyo espejo el alma se refleja y se reconoce. Pero el alma ha de tener la misma naturaleza mediadora que la mujer para ser alma; esa mujer que perpetuamente se desdobla en guía y custodia del corazón como una madre-niña (Minutisa) y en poesía creadora y mágica como una hija mayor (Melusina), abierta a las estrellas para llegar a serlo: movida, como en Dante, por el amor, "l'amor che move il sole e l'altre stelle"[237].

Respecto a las interpretaciones que inciden más en el carácter lúdico y rompedor de *Melusina y el espejo,* nos encontraríamos con las ideas vertidas por Rosa Mª Grillo, quien destaca en la misma "la predisposición de Bergamín a infringir barreras y esquemas ya constituidos, en nombre de una libertad de atracción de los opuestos o de lo diferente que antes de ser recogida por los movimientos de vanguardia había sido patrimonio sufrido del espíritu barroco"[238]. Aunque, bajo esa mezcla de géneros, versos y

---

[233] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín...*, p. 179.
[234] José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 46.
[235] *ibidem.*
[236] *ibidem.* Ver también nota 136 a *Melusina y el espejo.*
[237] José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 49.
[238] Rosa Mª GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa*, Montevideo, Cal y Canto, 1995, p. 61.

personajes, también subyacen en la obra esos "vanos intentos de acercarse a la verdad, de alcanzarla y apoderarse de ella de una vez por todas en nombre del amor (Melusina) o de la muerte (Diablo), versión trágica pero descubiertamente 'teatral' de aquellas ideas fundamentales expresadas, por ejemplo, en *Las ideas liebres*"[239].

Sin lugar a dudas constituye esta obra dramática un buen ejemplo, por parte de Bergamín, de una tarea literaria entendida como entrega desinteresada de esas ideas "libres" o liebres" sobre las que afirmó acertadamente en uno de sus aforismos: "hay que correr las ideas como las liebres: no para cogerlas, sino para verlas correr. Y no seguirlas – perseguirlas – demasiado, para no acabarlas"[240]. Un intento por decir, una vez más, las veras entre burlas y ofrendarnos los pensamientos más profundos atrayéndonos entre los hilos de un sutil juego intranscendente sobre un tema sobre celos y cuernos que tanta tradición ha tenido a lo largo de la literatura española.

---

[239] *op. cit.*, p. 62.

[240] "Aforística de ideas liebres", en *Almanaque literario,* edición de Guillermo de Torres, E. Salazar Chapela y Miguel Ferrero, Madrid, Plutarco, 1935, pp. 162-163; recogido en José BERGAMÍN, *Las ideas liebres,* edición de Nigel Dennis, Barcelona, Destino, 1998, p. [25].

5. Estudio introductorio a *¿A dónde iré que no tiemble?*.

De *¿A dónde iré que no tiemble?*, "drama en tres jornadas y en verso original" o "acción dramática en tres jornadas", sólo se han publicado algunos fragmentos de la primera jornada en dos revistas diferentes de América: en la uruguaya *Marcha*[1] y en *La Revista de Guatemala*[2]. Sin embargo, en la primera de ellas, aparece resumida la trama de la obra a lo largo de sus tres jornadas y no existe noticia alguna que nos lleve a pensar que nuestro autor no llegase a escribir los dos actos restantes. Por otro lado, ya en el título de la obra se plantea una cuestión que afecta a las dos tramas que se incluyen en la misma. En efecto, Bergamín aborda en este drama un acontecimiento real, el terremoto que desplazó la capital de Guatemala de su ubicación inicial, pero en la pieza los hechos históricos se entrelazan con los legendarios y, en concreto, con la desesperación de su gobernadora, para quien resulta más relevante que la destrucción presente de la ciudad, la todavía reciente pérdida de su marido, don Pedro de Alvarado. Bergamín se fija en la figura de la que se autodenominó como "la Sin Ventura" y cuya blasfemia pareció precipitar el fin de Santiago de los Caballeros de Guatemala.

La influencia del teatro del Siglo de Oro rezuma en *¿A dónde iré?*, no sólo por el tema elegido - a medio camino entre la historia y la leyenda - sino por la división en tres jornadas y la utilización exclusiva del verso. Ya hemos reseñado en otras ocasiones cómo esa división tripartita es la preferida por Bergamín en casi todas sus producciones en el exilio y, precisamente, con esa estructura encontramos escritas las tres piezas que preceden a ésta: *Tanto tienes, La hija de Dios* y *La niña guerrillera*[3]. Por otro lado, y aunque no haya llegado hasta nosotros la obra completa, el subtítulo que acompaña a la edición de Guatemala induce a pensar que estamos ante la única pieza original de nuestro dramaturgo, escrita sólo en verso. En efecto, en otras producciones dramáticas de nuestro autor, se mezclarán las escenas en prosa con las en verso, mientras que en *Los tejados de Madrid* la base fundamental la constituyen las liras de *La Gatomaquia* de Lope, junto con otras composiciones del "fénix de los ingenios" - canciones o sonetos, fundamentalmente - que se entrelazan con algún verso suelto de Bergamín[4].

Sin duda, nos es difícil iniciar el estudio de una obra de la que sólo guardamos algunos fragmentos de su primer acto, pero podemos argumentar varias razones para justificar la inclusión de esta pieza en la edición y comentario de la labor dramática en el exilio de Bergamín sobre la que versa nuestra tesis. En primer lugar, y aunque pueda resultar obvio, porque conservamos algunas escenas publicadas con el permiso expreso de nuestro dramaturgo. No se tratan de textos encontrados entre sus cuadernos o libros, sino de escenas pensadas y trabajadas para ser publicadas. Nos parece importante matizar este aspecto porque, frente a otras obras dramáticas "presumiblemente" ultimadas, en esta ocasión el texto sí se presentó a la imprenta, en dos ocasiones, y acompañado en una de ellas – concretamente en el texto que publica la revista *Marcha* - con una noticia sobre el argumento de toda la obra. Ese "adelanto" en publicaciones periódicas de escenas - e incluso poemas - de una pieza cuya edición completa se veía inminente es un proceder con antecedentes en la trayectoria teatral de Bergamín. Tal ese el caso de *La niña guerrillera*, y los fragmentos de la misma que aparecieron en *Aragón* poco antes de la edición en

---

1 *Marcha*, Montevideo, 510 (30 diciembre 1949), pp. 12-13.
2 *Revista de Guatemala*, Año I, segunda época, 1 (abril-junio 1951), pp. 110-121.
3 *cf*. el apartado "Recursos del teatro áureo español" del tercer capítulo de esta tesis.
4 *Los tejados de Madrid*, pp. 326-382.

MEDEA[5]; e incluso el de *Melusina*, cuya edición definitiva aconteció poco después de la aparición de sus dos primeras jornadas en *Entregas*[6]. Todos estos ejemplos nos hacen suponer que nuestro dramaturgo sólo dejaba imprimir - parcial o por completo - aquellas obras que, en su opinión, tenía terminadas. En segundo lugar, avala la consideración de que estamos ante una pieza ya acabada el propio resumen de la obra que nos ofrece la edición de *Marcha*. En dicha síntesis se nos remite a una obra bien estructurada y pensada, y que revela una síntesis posterior a la escritura de la misma, más que un plan o esquema inicial sobre la trama propuesta. También redundan en este sentido los dos inventarios que el propio autor nos ha dejado de su producción teatral durante el exilio. El primero en el quinto apartado de las "Acotaciones a *Medea*" que aparecen al final de dicha obra[7]; y el segundo, en la entrevista que ofreció a Carlos Gurméndez, donde se incluye esta pieza y no así otras dos obras perdidas que sí eran citadas en las "Acotaciones", *Donde una voz se apaga otra se enciende* y *El nuevo Abelardo*[8].

Curiosamente, nuestro autor introduce una novedad en la redacción definitiva de esa nómina dramática que reproducimos al final de *Medea, la encantadora*. Así, en el texto que aparece al final de la edición de la revista *Primer Acto*, de 1963, afirma que "bajo este epígrafe deben colocarse aquellos otros intentos teatrales míos - cuya buena o mala intención no excluye sus rutas infernales - como *La muerte burlada, La hija de Dios, La niña guerrillera, Melusina, ¿Adónde iré que no tiemble?, Donde una voz se apaga otra se enciende, El nuevo Abelardo, La sangre de Antígona...*, y hasta una gatuna *Zapaquilda*, teatralización escénica de *La Gatomaquia*, de Lope, homenaje mío al poeta"[9]. En esta última elaboración de su inventario no diferencia, como hacía en *Marcha*, entre intentos "ya publicados" y "proyectos a medio escribir", donde incluía, precisamente, la obra que nos ocupa, junto con piezas hoy perdidas - *La voz de Eco, La San Bartolomé, Sor Abelardo* – pero también con una obra sí publicada, su adaptación de *La Gatomaquia*, de Lope[10]. Por otro lado, resulta significativo que en 1954, fecha en que aparecen por primera vez publicadas las "Acotaciones a *Medea*", se cite a *¿A dónde iré que no tiemble?* como proyecto "a medio escribir", cuando ya se habían publicado, cinco años antes, los fragmentos que presentamos en nuestra edición[11]. De todas formas, el resumen y la difusión pública de la obra ya la diferencia de los otros intentos o proyectos a los que se refiere con absoluta ironía y distanciamiento nuestro autor.

---

5 *Aragón,"Gaceta mensual de los aragoneses en México"*, México D.F., 5 (marzo 1945), p. s/n [p. 11]; o la reedición facsímil, de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1991, con introducción de Eloy Fernández Clemente y José Carlos Mainer. Debemos reseñar, sin embargo, que en el caso de *La niña guerrillera* no se reprodujeron fragmentos de un único acto, como es el caso de *¿A dónde iré?*, sino de sus tres jornadas.

6 En efecto, *Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo* aparece impresa en *Escritura*, Montevideo, en diciembre de 1952, aunque sus dos primeros actos ya habían sido publicados por dicha revista, en diciembre de 1949 y noviembre de 1950, respectivamente.

7 *cf. Medea, la encantadora.* pp. 316-317.

8 Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro", *El País*, (26 enero 1980), Suplemento de Artes, pp. 4-5.

9 *Primer Acto*, Madrid, 44 (1963), p. 36.

10 *Marcha*, Montevideo, 714 (2 abril 1954), p. 11.

11 Recordamos que la primera versión de esos fragmentos aparece en *Marcha*, en 1949, mientras que la edición de la *Revista de Guatemala* es de 1951.

Por último, creemos que resulta interesante incluirla en el estudio de esta tesis por su originalidad manifiesta. En efecto, el tema histórico elegido, el protagonismo absoluto del verso en su elaboración, así como el perfecto acoplamiento entre una concepción barroca y otra bergaminiana de la vida se funden para ofrecernos esta pieza que, no por incompleta, resulta menos valiosa dentro de la tarea dramática de nuestro escritor exiliado. Veamos, por tanto, todos esos aspectos que hemos destacado, junto con un repaso somero a la estructura, el tiempo y el espacio, así como las fuentes y temas de la obra.

5. 1. Historia y poesía: vida y leyenda de doña Beatriz de la Cueva

La acción de *¿A dónde iré que no tiemble?* se sitúa en el siglo XVI, más concretamente en 1541, cuando doña Beatriz conoce la muerte de su marido, Pedro de Alvarado. Tal y como ocurrirá en *Medea, la encantadora*, Bergamín saca de la sombra a una figura aparentemente secundaria en la historia o en la tragedia, para ofrecernos los sentimientos y pensamientos más íntimos. En efecto, doña Beatriz de la Cueva y Creusa - según a qué pieza nos refiramos – resultan dos personajes obviados en muchos de las versiones o resúmenes de los hechos que estamos tratando. Pero parece aún más llamativo en el caso que nos ocupa que otorgue todo el protagonismo a una mujer, cuya existencia parece oscurecida por el personaje con el que vivió, el aventurero don Pedro de Alvarado.

Curiosamente, la unión entre doña Beatriz de la Cueva y el conquistador de Guatemala duró muy poco, pues su matrimonio tuvo lugar en España, en 1537[12], es decir, tan sólo cuatro años antes de que pereciera don Pedro. La pareja llegó a Santiago de Guatemala el 15 de septiembre de 1539, tras permanecer unos dos años en España y cinco meses en Honduras, donde Alvarado tuvo que arreglar, "entre otras cosas, alguna diferencia surgida con Francisco de Montejo, adelantado del Yucatán y gobernador de Honduras"[13].

Doña Beatriz de la Cueva no fue, además, la única mujer vinculada con la vida de don Pedro de Alvarado. En efecto, el conquistador llegó a la capital cakchiquel, Iximché, "el 21 de julio. Entonces, según el Memorial [de Sololá], pidió Tunatiuh [nombre para los guatemaltecos del general español] una de las hijas del rey, y se la dieron. Inmediatamente, procedió a fundar una villa (convertida días después en ciudad) con el nombre de Santiago, lo cual probablemente ocurrió el 27 de julio de 1524"[14]. No obstante, "en 1527 se trasladó a España, obteniendo entonces jurisdicción independiente y el título de aldelantado de Guatemala con el hábito de Santiago, como premio. Casó con Francisca de la Cueva, de familia noble, que falleció en el viaje de regreso, tras desembarcar en Veracruz"[15.] Este segundo matrimonio obedeció, con toda probabilidad, a que consideraba "irregular su matrimonio con la princesa tlaxcalteca Luisa Xicontécatl"[16] y porque, de esta manera, ganaba "el apoyo del secretario del Consejo, Francisco de los Cobos, pariente de la familia Cueva"[17]. Seguramente, para no perder dichas influencias, decidió casarse en 1537 con la hermana menor de doña Francisca de la Cueva, la protagonista de

12 *Gran Enciclopedia de España y América, IV: El descubrimiento. Siglo XV-Siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe /Argentaria, 1983, p. 190.
13 *ibidem*
14 *Historia general de España y América, VII*, Madrid, Rialp, 1991, p. 298.
15 *op. cit.*, p. 295.
16 *Gran Enciclopedia de España y América, IV...*, p. 180.
17 *ibidem.*

la pieza bergaminina. Tal y como anuncia el propio Alvarado en su famosa carta al Ayuntamiento de Santiago de Guatemala, escrita el 4 de abril de 1539, desde una localidad hondureña:

> soy llegado salvamento a este Puerto Caballos, con tres naos gruesas y trescientos arcabuceros y otra mucha gente [...] solamente me queda decir como vengo casado, y doña Beatriz está muy buena: trae veinte doncellas, muy gentiles mujeres, hijas de caballeros, y de muy buenos linajes, bien creo que es mercadería que no me quedará en la tienda nada, pagándomela bien, que de otra manera excusado es hablar de ello[18].

También sabemos que el Adelantado y doña Beatriz de la Cueva llegaron a Santiago de Guatemala el 15 de septiembre de 1539 y que don Pedro, lejos de encargarse de sus labores como gobernador de Guatemala, inmediatamente se dedica a enrolar a españoles e indígenas para una nueva tarea de conquista. Por esta razón se queja el obispo Marroquín al rey en una misiva, fechada el 20 de noviembre de 1539: "... porque con esta armada veo los naturales y los españoles tan desosegados y al gobernador tan poco cuidado de mirar por [la provincia], ni hacerle bien, ni aprovecharla que no sé en que ha de parar; sus pensamientos están puestos en la armada y todo ha de ser a costa desta pobre gobernación..."[19]. En mayo de 1540 ya estaba listo para la nueva expedición militar que acabaría, finalmente, con su vida el 4 de julio de 1541 en Guadalajara. Y aquí empiezan, curiosamente, los hechos que recoge Bergamín, a quien no le interesa resaltar la figura del conquistador, más preocupado por las artes militares que por la gobernación de su territorio, sino que, de nuevo, presta atención a una figura femenina. De esta forma, la acción de *¿A dónde iré que no tiemble?* nos sitúa en una fecha imprecisa, entre julio y septiembre de 1541, pues no sabemos a ciencia cierta cuándo llegó la noticia de la muerte de don Pedro a Guatemala. En efecto, sólo conocemos que la viuda de Alvarado "estuvo algunos días sin comer ni dormir y sollozando continuamente"[20], pero que, "pasados nueve días, llamó a su presencia a todas las autoridades manifestándoles su decisión de desempeñar todos los cargos de su marido, jurando el 9 de septiembre de 1541 y nombrando lugarteniente a Francisco de la Cueva, hermano suyo. No fue gobernadora más que un día, pues al siguiente de su nombramiento se desplomó la capilla donde hacía oración a consecuencia de una inundación y pereció entre los escombros"[21]. También se ha transmitido la noticia, que recoge nuestro dramaturgo en el monólogo final del primer acto, de que doña Beatriz reacciona con desesperación y ante el crucifijo pronuncia la fatal blasfemia: "Dios que me quitó un esposo / ¿pudo hacerme mayor daño?" (vv. 254-255), que Bergamín recoge, literalmente, de la leyenda[22]. De este acto, el único

---

18 *Libro Viejo de la fundación de Guatemala y papeles relativos a don Pedro de Alvarado,* Guatemala, s.e., 1934, donde se incluyen las *Cartas* de Pedro de Alvarado; recogido en *Historia general de España y América, VII...,* p. 303.

19 Carta recogida en *Historia general de España y América, VII...*, p. 303.

20 *Enciclopedia universal ilustrada, XVI,* Madrid, Espasa Calpe, 1913, p. 1046.

21 *ibidem*. Aunque, según Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, la causa de que tan breve mandato es otra, ya que "reconociendo la Gobernadora que el sexo le impedía muchas ejecuciones del gobierno, y quizá teniendo parte en la intención del Cabildo, hizo renunciación del gobierno en el licenciado D. Francisco de la Cueva, su hermano" (Francisco Antonio de FUENTE Y GUZMÁN, *Recordación Florida,* en *Obras históricas, I,* edición y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 230), 1969/1972, libro cuarto, capítulo VII, p. 138).

22 Imprecación que también aparece en el libro del viajero inglés, Thomas Cage, en el siglo XVII:

del que tenemos constancia escrita hasta ahora, parece deducirse que a nuestro dramaturgo le interesó remarcar la vertiente humana y de desesperación existencial de la protagonista, quien, no en vano, quiso pasar a la historia como "la Sin Ventura".

Bajo esa firma, "la Sin Ventura", rubricó los documentos oficiales que competían a su cargo de gobernadora de Guatemala[23]. A esa fugaz experiencia dedica Bergamín el segundo acto de su pieza, tal y como recoge en el resumen de *Marcha* antes citado. En el tercero, vuelve a retomar el duelo y dolor de doña Beatriz, cuya actitud desesperada y blasfema parece desencadenar la destrucción de la ciudad de Santiago de Guatemala por las inundaciones y temblores provocados por el cercano volcán del Agua, cuya fuerza acabó por desplazar definitivamente el asentamiento originario de dicha localidad.

Como podemos ver, la figura de Alvarado sólo aparece como la del marido ausente, muerto en la distancia y a quien no se le ha podido brindar un último homenaje y despedida. No se alude para nada a las hazañas militares que llevó a cabo como lugarteniente de Hernán Cortés y por las que es conocido, pues a él se debe "una extensa e intensa campaña, en la que había llegado hasta el actual El Salvador, dominando, al menos en parte, los reinos quiché, cakchiquel, zutujil y buena parte de la región pipil. Si bien todavía le faltaba mucho, es innegable que había sentado las bases del dominio español mejor que en ninguna otra región de lo que después sería el reino de Guatemala"[24]. Por otro lado, "quizás una de las más importantes obras de gobierno llevada a cabo por Alvarado fue la fundación de ciudades que aseguraban la tierra, asentaban a los pobladores y eran el fundamento de la colonización y trasvase cultural que estaba en sus comienzos. Directamente, fueron fundadas por Alvarado Santiago de los Caballeros de Guatemala el 25 de julio de 1524, y San Pedro de Puerto Caballos (San Pedro Sula, Honduras) el 27 de junio de 1536" [25]. De igual forma, se encargó de elevar diversas "oficinas públicas; como se reconoce ser obra de su arbitrio y cuidado, la primera casa capitular de teja que hubo en la *Ciudad vieja*, edificada y erigida en 27 de abril de 1540"[26]. Pero, precisamente, su espíritu guerrero le llevó a desatender sus obligaciones como gobernador, tal y como le recuerda el obispo Marroquín en más de una ocasión[27].

Tampoco se dan excesivos detalles sobre su muerte, aunque sí se alude a que su cadáver no pudo ser enterrado por doña Beatriz ni por los ciudadanos en Guatemala:

> No he podido ver siquiera
> su cuerpo despedazado;

"¿Qué más puede hacer Dios que lo que me ha hecho?" (*Viajes por la Nueva España y Guatemala*, Madrid, Historia 16, 1987, p. 298).

23 *Historia General de España y América, VII...*, p. 304.

24 *op. cit.*, p. 299.

25 Véase al respecto el libro de Jesús M. GARCÍA AÑOVEROS, *Pedro de Alvarado*, Madrid, Historia 16 / Quorum, 1986, p. 128. Otro estudioso de su figura afirma que "Alvarado, lejos de la tutela de Cortés, no permanecerá en Guatemala ni siquiera la mitad del tiempo de su gobernación de 15 años" (Miguel ALONSO BAQUER, *Generación de la conquista*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 117).

26 Francisco Antonio de FUENTE Y GUZMÁN, *Recordación Florida*, en *Obras históricas, I...*, libro cuarto, capítulo V, p. 131.

27 *op. cit.*, p. 123.

sólo palabras me han dado
para que me lo creyera.
¡Ojalá que nunca fuera
más que palabra el amor!
Porque fue mucho peor
que verle en su sangre herido
sentirlo desvanecido
como un fantasma de horror.

(*¿A dónde iré?*, vv. 274-283)

En efecto, tal y como sabemos, su vida y su muerte han dado lugar a diversas leyendas sobre su figura[28]. La primera de ellas viene unida a su religiosidad final, ya que, "preguntado por lo que más le dolía tras el arrollamiento producido por el caballo del escribano Montoya, dijo: *El alma; llévenme do confiese y la cure con la resina de la penitencia y la lave con la sangre preciosa de nuestro Redentor*"[29]. El segundo episodio legendario sobre su figura se refiere al presunto "salto de Alvarado", sobre un cortado de unos ochenta metros que todavía hoy lleva su nombre[30] y para demostrar su calidad como jinete[31].

5. 2. Estructura, tiempo y espacio.

A partir de los fragmentos que conocemos y de los subtítulos que acompañan a la obra, podemos defender la raigambre de esta pieza dramática, en tres jornadas y en verso, con el teatro del Siglo de Oro. Se atreve Bergamín con un argumento y unos personajes de dicha época, para dejarnos su única pieza teatral escrita exclusivamente en verso, pues en obras posteriores intercalará alguna escena en prosa - tal es el caso de la escena II del Primer Acto en *Melusina y el espejo*- ; tenderá a mezclar el verso con la prosa en *Medea, la encantadora* y *La sangre de Antígona* -; o bien, recreará una pieza ya originariamente en verso, como ocurre con *Los tejados de Madrid*.

Pero el logro de esta pieza va más allá de la coincidencia de ambientes y personajes. Bergamín, gran conocedor de los clásicos y admirador a ultranza de Lope de Vega, Tirso y Calderón, se dedicará a escribir con sus mismos recursos. Entre éstos podemos citar: la presencia de la música y las canciones - que también serán relevantes en *Melusina* - ; la alternancia de todo tipo de estrofas métricas (sonetos, décimas, romances, tercetos, cuartetos, quintillas...); la glosa de alguna estrofa popular o de otro autor; o la misma distribución en tres jornadas. También la indicación de las entradas y salidas de personajes nos remonta a esa dramaturgia barroca, de la que, por otro lado, son herederas ciertas imágenes recurrentes en *¿A dónde iré que no tiemble?*, como puede ser la preocupación por la muerte, el tiempo, el desafío a la divinidad, la inconsistencia de nuestra propia vida o el amor como sentimiento que provoca el temblor y la desesperación.

---

28 *cf.* la nota 19 a *¿A dónde iré?*, para la narración sobre la forma y circunstancias en que murió Alvarado.

29 Dato recogido en Miguel ALONSO BAQUER, *Generación de la conquista...*, p. 118; y también lo recuerda Vicente VEGA, *Diccionario ilustrado de anécdotas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1960, p. 322, número 1031; y *Gran Enciclopedia de España y América, IV: El descubrimiento. Siglo XV-Siglo XVI...*, p. 191.

30 *Enciclopedia Espasa, II*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 585.

31 Miguel ALONSO BAQUER, *Generación de la conquista...*, p. 118.

Además, al igual que en muchas de las producciones del teatro del Siglo de Oro, la trama o acción es mínima. Bergamín la sitúa en un único espacio, apoyándose en personajes que, a modo de los mensajeros de la tragedia griega, desvelarán hechos ocurridos en otros lugares o momentos: tal es el caso del relato de la muerte de don Pedro, cuyo fragmento no conservamos, o el final de la ciudad contado por doña Juana. También el tiempo y la duración de cada jornada están cuidadosamente medidos. Así, la primera de ellas, se inicia – como símbolo de esa esperanza en el regreso inminente del conquistador - en las primeras horas del día y acaba, sin embargo, en la oscuridad que acompaña a la noticia de su muerte que provoca la desesperación de la protagonista: *"Al comenzar el acto es de día, un atardecer luminoso; luego oscurece hasta cerrarse en noche por completo"* (p. 269). No se especifica en el resumen inicial, el momento en que sucede la acción de la segunda jornada, mientras en la tercera vuelve a coincidir un desenlace fatal con la oscuridad de los últimos instantes del día, y así, *"empiezan a sentirse los primeros temblores que precipitan, en la noche la destrucción de la ciudad"* (p. 270). Se supone que la acción real sucede en tres meses, los que median entre la muerte de don Pedro el 4 de julio de 1541 y el deslizamiento de agua y los temblores del volcán la noche del 10 de septiembre. Sin embargo, la leyenda y quizás la distribución pensada por Bergamín para su obra, en la que se enlaza la blasfemia del primer acto con las fatales consecuencias del tercero y último, parecen precipitar los acontecimientos y resolver los hechos en un par o tres de días.

Respecto a los personajes, es indudable su vinculación con los hechos históricos que se dramatizan, pues están representadas no sólo la figura de doña Beatriz[32], sino también la del licenciado Francisco Marroquín (1499-1563), quien fue nombrado primer obispo de Guatemala y ayudó a la viuda de Alvarado en las tareas de Gobierno[33]. E incluso la aparición de un personaje secundario como doña Juana posee cierta verosimilitud histórica, pues sabemos que varias damas acompañaron a doña Beatriz desde España, tras su matrimonio con don Pedro, tal y como se señala en la carta que antes reprodujimos[34].

Por otro lado, según el relato de los hechos, la gobernadora "considerando que a la decencia de su persona y estado, en lo más reciente de su lastimosa viudez, y que al justo reparo y honor de sus doncellas no convenía salir de su palacio a hora tan desusada (...) determinó retraerse a su oratorio, con doce de sus doncellas"[35]. De esta forma, murió acompañada por nueve de estas doncellas, pues tres damas escaparon de esta inundación, cuyos nombres han quedado para la posteridad, "siendo la principal de ellas doña Leonor de Alvarado Xicotenga, hija natural del Adelantado y de doña Luisa Xicotenga Tecubalsin, hija del rey de Tlaxcala y Cempoal, a quien el Adelantado casó con D. Francisco de la Cueva; que fue la sola sucesión que quedó de este generoso caudillo. Las otras dos, de estas mujeres que escaparon, fueron Melchora Suárez y Juana de Céspedes, madre o abuela que fue de María del Castillo"[36]. Y, precisamente, la camarera que

---

32 *cf.* nota 3 de *¿A dónde iré?*.

33 Para más información sobre don Francisco Marroquín, véase la nota 4 de *¿A dónde iré?*.

34 Véase el apartado "Historia y poesía: vida y leyenda de doña Beatriz de la Cueva" en este mismo estudio introductorio.

35 Francisco Antonio de FUENTE Y GUZMÁN, *Recordación Florida*, en *Obras históricas, I...*, libro cuarto, capítulo VIII, p. 141.

36 *ibidem.* En la versión de los hechos que ofrece fray Antonio de Remesal, "el aposento que estaba sentido de los temblores pasados, acabó totalmente de descomponerse y cayuó sobre la doña Beatriz y las demás señoras que estaban con ella, que como fieles amigas no la quisieron

acompaña a doña Beatriz en el primer acto conservado y quien relatará los detalles de los últimos momentos de la viuda de Alvarado recibe también, en *¿A dónde iré?,* el nombre de Juana.

5.3. Fuentes y temas de la obra.

Ignoramos cuáles pudieron ser los motivos que llevaron a nuestro dramaturgo a fijarse en este episodio poco conocido de la conquista de América y tampoco tenemos ninguna constancia de que nuestro autor viajara o pasara alguna temporada en Guatemala. Indudablemente, el relato posee esa mezcla de leyenda, historia y poesía que era tan de su agrado. Además, podía adaptarse bien al verso y a los esquemas teatrales del Siglo de Oro. Por otro lado, y merced al inagotable afán lector de Bergamín, no es difícil suponer que éste pudo conocer los elementos fundamentales de la historia a través, por ejemplo, del relato que Bernal Díaz del Castillo, coetáneo de Alvarado, nos dejó en su *Verdadera y notable relación del descubrimiento y conquista de la Nueva España y Guatemala*[37]. También pudo haber leído las diferentes versiones que sobre la elección de doña Beatriz como gobernadora, así como su posterior muerte, ofrecen Francisco Antonio Fuentes y Guzmán en su *Recordación Florida*[38]; Toribio Motolina en *Memoriales e Historia de los Indios de la Nueva España*[39]*;* y Antonio de Remesal en su *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala*[40]. Y, sin duda, a nuestro dramaturgo, gran admirador de la mujer, y a quien hará protagonista de casi todo su teatro en el exilio, le debió resultar muy atrayente la figura de esta nueva Beatriz y el reto que había lanzado al cielo.

Como sabemos, la temática histórica protagonizó diversas comedias de Lope de Vega, tanto si estaban ambientadas en episodios de la historia universal (*Lo fingido verdadero,*

---

desamparar y allí murieron todas con mucha contrición y dolor de los pecados" (Antonio de REMESAL, *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala, I,* edición y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 175), 1964/1966, libro cuarto, capítulo VI, p. 276).

37 Guatemala, Tipografía Nacional, 1933-1934.

38 Francisco Antonio de FUENTE Y GUZMÁN, *Recordación Florida,* en *Obras históricas, I...,* libro cuarto, capítulo V, pp. 131-132; capítulo VII, pp. 137-138; y capítulo VIII, pp. 139-144. También alude al famoso terremoto de 1541 en *Obras históricas, II,* edición y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 251), 1969/1972, libro séptimo, capítulo XV, pp. 322-323.

39 Toribio MOLINA, *Memoriales e Historia de los Indios de la Nueva España,* estudio preliminar de Fidel de Lejarza, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 240), 1970. Concretamente, el capítulo 69 trata "De cómo la ciudad de Santiago de Quauhtemallan fue destruida por un terremoto y de la desastrada muerte del gobernador de ella y de su mujer" (*op. cit.,* pp. 120-124).

40 Antonio de REMESAL, *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala, I,* edición y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 175), 1964/1966, libro cuarto, capítulos I-VII, pp. 255-280; e *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala, II,* edición y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 189), 1964/1966, libro séptimo, capítulo II, pp. 11-12.

Roma abrasada, El esclavo de Roma, El gran duque de Moscovia, La imperial de Otón o Contra valor no hay desdicha[41]); como si se centraban en acontecimientos de historia de España (*El bastardo Mudarra, El Duque de Viseo, Los comendadores de Córdoba, El Nuevo Mundo descubierto por Colón, Las Batuecas del duque de Alba, Los Benavides, La corona merecida, El galán de la Membrilla, El cordobés valeroso Pedro Carbonero, Carlos V en Francia* y *El marqués de las Navas*[42]). A esta lista se podrían añadir, además, otros títulos como: *El último godo, El testimonio vengado, Las almenas de Toro, El príncipe despeñado, La campana de Aragón, El guante de doña Blanca, El médico de su honra, Audiencias del Rey Don Pedro, Porfiar hasta morir, El mejor mozo de España, El príncipe perfecto, El remedio de la desdicha, Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe, Los guantes de Tenerife*[43]. Curiosamente, un único título nos remonta hacia la realidad del nuevo continente sobre la que se inspirará *¿A dónde iré que no tiemble?*: se trata de *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*[44]. Sin embargo, tal y como precisa el propio Bergamín, el fénix de los ingenios no pretendía ser absolutamente fiel con la verdad de los hechos que presentaba, sino que defendía que "la historia y la poesía, todo puede ser uno":

> Todo se unifica de este modo ('todo puede ser uno: la historia y la poesía' había escrito Lope), *todo puede ser uno* para la virtud demiúrgica del verbo popular o teatral de Lope de Vega. Por él se desentraña de la oscura noche el espíritu, como de la clara noche estrellada, la voluntad y la representación entera y verdaderamente popular, naciente, de una poesía, que desde que se encarna de vida, tan tiernamente, irá nutriendo el esqueleto que la sostenga: la armazón poderosa de sus huesos conceptuales, la arquitectura, el edificio racional de su pensamiento. Así, este teatro, este mismo teatro nacional de Lope de Vega, es el que culmina *nocionalmente* o conceptualmente en Calderón: porque la viva encarnadura nacional de la poesía de Lope ha ido nutriendo luminosamente y musicalmente de su sangre el esqueleto *nocional* o conceptual de Calderón (...).
>
> Lope es la viña – podría decirse rectificando a Goethe -, Calderón es el vino. Y si en el vino está la verdad, la viña es la vida. La verdadera vida de esta poesía, de esta unificadora totalización popular o teatral de España, perdida en la noche de los tiempos, estará en su nación y en su noción, en su vida y en su verdad, complementadas: en Calderón y en Lope; en una poesía que se teatraliza en historia como en una historia que se teatraliza en poesía: en un pueblo que se sueña historiándose en el tiempo o se historia ensoñándose en la eternidad. Que así hace verdadera vida de lo que sueña, y sueño vivo de la verdad. Que así se desentraña o se nos desentraña, eternamente, de su generador laberinto, estrellado de cielo[45].

---

41 Clasificación establecida en Juan Manuel ROZAS, "La obra dramática de Lope de Vega", en *Historia y crítica de la literatura española, III. Siglos de Oro: Barroco*, al cuidado de Bruce W. Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983, p. 303.

42 *art. cit.*, p. 304.

43 Lope de VEGA, *Obras escogidas, III: Teatro, II*, selección y prólogo de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1969.

44 Lope de VEGA, *El nuevo mundo*, prólogo y adaptación original de Joaquín de Entrambasguas, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963.

45 José BERGAMÍN, *Mangas y capirotes. España en su laberinto teatral del siglo XVII*, Madrid, Plutarco, 1933, p. 23; recogido en José BERGAMÍN, "Estudio preliminar" a Pedro CALDERÓN

Por otro lado, ambas obras coinciden únicamente en el lugar y siglo en que sitúan la trama, así como esa "transformación, en la escena, de la historia, en vida, y de la vida en historia, simultáneamente; característica de gran parte de su teatro, que repercute en su escuela dramática"[46]. En cambio, difieren en cuanto a los protagonistas y momentos históricos descritos, pues la comedia de Lope de Vega se engloba en un marco más amplio, donde aparecen los Reyes Católicos, la toma de Granada, así como la situación de América antes de la llegada de Colón o las repercusiones del descubrimiento en la España de esa época. Además, cobra gran importancia el tema religioso: la conversión al catolicismo de los indios resulta tarea prioritaria, aunque no se olvide Lope también de reseñar los aspectos más negativos de la conquista, como la codicia y los abusos cometidos por los españoles, o la imposición, por la fuerza, de un poder venido de fuera.

Pero no sólo Lope se ha interesado por este tipo de temas históricos. Así, de Calderón se ha destacado *El príncipe constante* como obra de argumento histórico, donde se escenifican los últimos días del príncipe "Fernando de Portugal, que murió en Argel cautivo de los moros, y de quien Calderón hizo un mártir cristiano que prefirió la abyecta esclavitud y la muerte a permitir que se le pusiera en libertad a cambio de la ciudad de Ceuta y de la pérdida del alma para Dios"[47]. Precisamente, ecos de una escena de esta obra los podemos encontrar no sólo en *¿A dónde iré que no tiemble?*[48], sino en *Melusina y el espejo*[49]. Y también Giuseppe Mazzoucchi encuentra algunos puntos de contacto entre uno de los poemas de Bergamín y los dos sonetos que se intercambian el príncipe portugués Fernando y la princesa mora Fénix "sobre las flores y las estrellas como escarmiento de lo humano"[50]. De esta forma, para nuestro autor, siguiendo el pensamiento calderoniano: "Las estrellas son tan mentirosas como las flores, cuyos efectos de seducción sensual se habían reseñado, con un sensualismo barroco y muy poco luisiano, en la primera lira, asociándolas a los astros. (...) La oda empieza con el aserto de que las flores se parecen a las estrellas, y termina con el aserto espectacular: las estrellas se parecen a las flores. (...) En resumen, el poema presenta una realidad celeste tan engañosa como la terrestre; la bóveda estrellada pierde las connotaciones simbólicas positivas de varios textos de Fray Luis. Para Bergamín, toda realidad física es por su naturaleza falaz, y el espíritu humano queda marcado por el dolor y el sufrimiento, rodeado por una realidad negativa, de la que sólo se puede desconfiar"[51].

DE LA BARCA, *Teatro: El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa,* Barcelona, Océano (Biblioteca Universal), 1999, pp. XIII-XIV. Sobre esta cuestión, ver también el apartado "Poesía: romance, copla y cuento en *La niña guerrillera*", en el estudio introductorio a dicha obra.

46 Joaquín de ENTRAMBASGUAS, "Prólogo" a *El nuevo mundo* de Lope de Vega..., p. XXIII.

47 "Calderón", en Edward M. WILSON y Duncan MOIR, *Historia de la literatura española. Siglos de Oro: Teatro (1492-1700),* Barcelona, Ariel, 1984, p. 170.

48 *¿A dónde iré que no tiemble?,* vv. 173-207.

49 *Melusina y el espejo,* jornada I, escena III, vv. 425-427.

50 Giuseppe MAZZOUCCHI, "La *Oda Horaciana* de *Hora última*", AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición a cargo de Nigel Dennis, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (El Fil d'Ariadna), 1995, pp. 100-101. El poema analizado se encuentra en *Poesía, VII: Hora última,* Madrid, Turner, 1984, pp. 38-39.

51 Giuseppe MAZZOUCCHI, "La *Oda Horaciana* de *Hora última*"..., pp. 104-105.

La referencia a un poema o cita de otro autor en más de un texto bergaminiano no puede ya extrañarnos[52]. Pero desde luego constituye esta escena XIV de la segunda jornada de *El príncipe constante* una de las preferidas por parte de Bergamín. En primer lugar, la reproduce entera en su *Aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*, bajo el título "El día y la noche"[53]. Pero, además, años más tarde, en la edición de las obras teatrales de Calderón que prologó[54], no sólo elige esta comedia como texto representativo de la producción dramática de dicho autor, sino que destaca en el estudio preliminar la escena mencionada[55].

Por último, también Tirso de Molina cultivó la temática histórica en alguna de sus obras, como en *La prudencia en la mujer*, donde "describe los esfuerzos de la reina María, viuda de Sancho IV de Castilla y de León, para conservar el trono para su hijo Fernando"[56]; o en *Antona García*, "cuya acción tiene lugar durante la guerra de la Beltraneja, en la que se enfrentan Fernando e Isabel con Doña Juana, que aspira al trono"[57]. Y de nuevo vuelve a surgir una coincidencia con nuestro autor exiliado, pues todas ellas se centran en figuras o protagonistas femeninas.

Los fragmentos conservados también nos impiden saber cuáles fueron las intenciones de Bergamín al escribir esta pieza teatral. Sin embargo, parece que el contenido existencial o religioso subyace en varias de las escenas, donde se plantean cuestiones como la creencia o no en Dios, la fugacidad de la belleza y de la vida, la desesperación y la blasfemia, o un fatídico final que se erige casi como castigo divino. Todos estos interrogantes se nos muestran perfectamente relacionados y unidos en la obra, pero intentaremos analizarlos por separado.

En primer lugar, destacamos en *¿A dónde iré que no tiemble?* el tema de la inconsistencia o fugacidad de cuanto rodea al ser humano. La idea aparece en otros textos de Bergamín así como en elaboraciones de autores anteriores que nuestro dramaturgo cita. De esta manera, en la mencionada escena de *El príncipe constante* que se recoge en el diálogo entre doña Beatriz y el obispo Marroquín (vv. 173-207), el escritor exiliado no hace más que integrarse en una larga tradición literaria. Y es que "el tema de la fugacidad de la vida comparada a las flores se

---

52 En opinión de Mazzoucchi, "Bergamín elabora mucho sobre la misma idea: los conceptos, las imágenes, las palabras remiten continuamente de un poema a otro; la elaboración de un texto pasa, incluso con pocas variantes respecto a la redacción anterior, de una colección a otra; o, dentro del mismo poemario, varias composiciones se aclaran mutuamente desarrollando, desde perspectivas distintas (aunque muy próximas), la misma reflexión. Todo esto es un fenómeno muy corriente en él" (*op. cit.*, pp. 106-107).

53 José BERGAMÍN, *Signo y diseño de "Cruz y Raya" (1933-1936)*, Verlag Detlev Auvermann KG Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, 1974, pp. 39-42.

54 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa*, estudio preliminar de José Bergamín, Buenos Aires, W.M. Jackson, 1948; reeditado como Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro*, estudio preliminar de José Bergamín, Barcelona, Océano, 1999.

55 José BERGAMÍN, "Nota preliminar" a *El príncipe constante*, en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro...*, p. 4.

56 "Tirso de Molina", en Edward M. WILSON y Duncan MOIR, *Historia de la literatura española. Siglos de Oro: Teatro (1492-1700)...*, p. 157.

57 *op. cit.*, p. 158.

extiende a través de toda la literatura española"[58]: aparece en un poema recogido por Eduardo M. Torner[59]; en otro de Góngora[60] y Calderón lo llevó varias veces a su teatro. "El soneto declamado por Fernando debió tener en seguida gran popularidad. Mira de Amescua lo inserta en *Galán, valiente y discreto*"[61].

Aunque no sólo toma nuestro dramaturgo esa idea de Calderón, sino que en el mismo calendario de *Cruz y Raya* donde se inserta el diálogo entre Fénix y don Fernando, aparece otro interesante texto, de un autor menos conocido, sobre la cuestión:

> El día se muere en la noche, y se sepulta a la tarde en tinieblas. (...) En ella vuelven a encenderse los rayos de las estrellas, que había apagado el fuego de la mañana. (...) Porque de la disciplina del cielo aprende la tierra a vestir sus árboles después de despojarlos, a dar color de nuevo a las flores, producir de nuevo hierbas en la tierra, sacar a la luz todas las semillas que con la helada perecieron, y no volverlas a reparar antes que pereciesen. Admirable sabiduría que lo que defrauda conserva, que lo quita para darlo, y lo destruye para conservarlo (...). Para decirlo en una palabra: todas las criaturas perecen. Todo lo que tienes, fue, y todo lo que pudieres volverá a ser; por eso se acaban, para que vuelvan a ser, y ninguna cosa perece sino por mejor.
>
> Todo este orden y revolución de criaturas es un testimonio de la resurrección de los muertos[62].

Además, la fugacidad de la belleza o la inconsistencia de las cosas a causa del paso del tiempo, resultan dos motivos que aparecen en otras obras dramáticas de Bergamín durante su exilio, como en *Tanto tienes, Melusina y el espejo* o *Medea, la encantadora.* En todas ellas, como en el texto de fray Martín Peraza y como en la protagonista de *¿A dónde iré que no tiemble?,* esas reflexiones sobre lo temporal van acompañadas de la ulterior duda sobre la existencia del hombre, su muerte y la posible respuesta divina a esas incógnitas. Y la respuesta primera de doña Beatriz ante el final trágico de uno de sus seres queridos, será la desesperación y la blasfemia. Esta actitud nos recuerda a la que encontraremos en el desenlace de la *Antígona* bergaminiana, aunque en el caso de la viuda de Alvarado se produce, como ya dijimos, al principio de la obra. De esta forma, nos indica Bergamín que "*muere abrazada al Crucifijo que blasfemó"* (p. 270), con un arrepentimiento que no se da en *La sangre de Antígona.*

---

58 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante*, edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 204), 1975, p. 76, nota al verso 1665.

59 Véase el número 29 en Eduardo M. TORNER, *Lírica hispánica*, Madrid, Castalia (La lupa y el escalpelo, 5), 1966, pp. 63-71.

60 Véase número 195, en *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez, e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 334-335. El título del poema es "Alegoría de la brevedad de las cosas" y en él se glosa la siguiente estrofa: "Aprended, flores, en mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui, / y sombra mía aun no soy".

61 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante...*, p. 76, nota al verso 1665. *cf. Galán, valiente y discreto* de Antonio Mira de Amescua en *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 45, 1951, p. 32.

62 "De la risa del alba al sol dormido" (Fray Martín PERAZA, *Sermones cuadrogesimales y de la Resurrección*), en "Escarmiento de avisados para el que empieza de 1935", en *Signo y diseño de "Cruz y Raya" (1933-1936)...*, cuaderno azul, p. 15.

Pero, sobre todo, destaca en esta obra la perpetua actitud interrogante de la protagonista ante la existencia y el mundo en general, tal y como comprobamos en los sucesivos diálogos que mantiene con doña Juana y el obispo Marroquín. Esa constante preocupación ante lo temporal y lo eterno por parte de doña Beatriz conforma una actitud respecto a la propia existencia que podemos encontrar en Calderón y en la escena antes citada de *El príncipe constante*. Así se ha señalado, por ejemplo, en "el instante en que Fernando afirma: *¿quién soy yo? ¿Soy más que un hombre?* Al resaltar su escueta condición de hombre, puede Calderón especializarse en la gran aventura humana de los seres de su teatro religioso: la salvación y santificación del alma"[63]. Y también se remarca la cuestión de la temporalidad en otros dos momentos de la obra, cuando don Fernando, en un aparte "se conecta con los espectadores en un afán trascendental de recordar la teatralidad y consiguiente temporalidad de la vida humana" o en "la presencia de nuevo de una imagen favorita: *sepulcro* (en este caso *ataúd*), pero todo vinculado ahora al nacer, para así destacar la gran paradoja del cristianismo de nacer para morir, y volver a nacer de nuevo a la vida eterna"[64]. Dos cuestiones, la del engaño a los ojos y la relación entre la cuna y la sepultura, que también podemos encontrar en otras obras dramáticas de Bergamín, como *Melusina y el espejo* o *La cama, tumba del sueño.*

Por otro lado, el afán interrogante de doña Beatriz y su trágica reacción ante la muerte de un ser querido constituyen, para Bergamín, dos rasgos esenciales y característicos del ser humano. Porque todo pensamiento o afán de escudriñar lo que le rodea trae consigo un cierto temblor:

> ¿A dónde iré que no tiemble?
>
> - Yo he recordado muchas veces el cuento popular, que creo que está en la colección de cuentos y leyendas del cardenal Smith, que es el tonto del pueblo que no sabía temblar y lo llevaron a una ejecución espantable y espantosa (...) Bueno, el caso es que el tonto del pueblo no tembló.
>
> Pensar, he dicho muchas veces, en vivo lenguaje unamuniano, es sentir temblando y yo solía añadir a esto una estremecida interrogante, ¿y hasta cuándo? Porque pensar España es temblar[65].

También es manifiesta la idea de temblor asociada a la angustia vital y, en ese sentido, a nuestro autor le ha interesado destacar en esta obra el palpitar de una persona, por encima del de una ciudad. De esta forma, el título y contenido de *¿A dónde iré que no tiemble?* cuadra, tanto o más, a la protagonista que a la capital guatemalteca. Prosigue, así, la influencia de Calderón en la obra que nos ocupa, pues Bergamín no sólo nos presenta un personaje que cuestiona su propia temporalidad y salvación personal, sino que sufre hasta el punto de enajenarse ante la adversidad. Un carácter pasional y racional a la vez que, incluso para nuestro dramaturgo, resulta plenamente calderoniano:

---

63 Alberto PORQUERAS MAYO, "Introducción" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante...*, p. LXVI. El verso citado aparece en la escena VII de la jornada segunda (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro...*, p. 53).

64 *op. cit.*, p. LXVII y pp. LXXV-LXXVI, respectivamente. Existen varias alusiones en *El príncipe constante* al sepulcro o ataúd (*cf.* Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro...*, jornada tercera, escenas séptima y octava, p. 89 y 93).

65 Palabras de Bergamín recogidas en: José ESTEBAN, "Bergamín de viva voz", en AA.VV., *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, Barcelona, 172 (mayo-junio 1997), p. 27.

> La pasión de ser racionales de los personajes de Calderón se corresponde, con calderoniana simetría, a la razón de ser pasionales de los de Lope y Shakespeare. En paralela reciprocidad. Otras veces hemos analizado esta correspondencia. La acción dramática en las obras de Calderón no solamente se nos aparece sometida a un juego de pasiones humanas, que libremente la conduce por la fuerza natural de su ímpetu, sino en relación constante con un mundo, del que, como el de la tragedia de los griegos, dependen, natural o sobrenaturalmente, esas pasiones mismas. Como si, al enajenarse de razón, su propia irracionalidad humana se sometiese a otra suerte de razón divina. Para lo cual Calderón no necesita, como Shakespeare (...), quitarles la razón a sus personajes, enajenarles de ella, fingiéndolos locos, de veras o mentidos, como a Lear o Hamlet, sino envolverles en esa impetuosa embestida del hado o destino, tan real como ideal, por su predestinado o providencial cumplimiento. Sigue en esto Calderón, como Lope, la misma doctrina tomista, por la que el cristiano teólogo armonizaba la Fatalidad con la Providencia: negando la necesidad absoluta y afirmando la libertad humana: el libre albedrío del hombre[66].

Conviene recordar, por último que el temblor suele ir asociado en Bergamín con la poesía y la angustia existencial. Siguiendo el pensamiento de Pascal y su espanto ante los espacios celestes, tal y como recuerda en su *Medea*[67], aunará ambos temblores en uno, cuando afirme en *La cabeza a pájaros*: "La poesía es, siempre, nueva (eterna nueva edad) y no necesita disfrazarse de ningún modo pasajero, de ninguna carnavalesca modernidad. El arte del poeta es contemplarla desnuda y sola, enigmática, como los astros. Temerosa, temblorosamente. Arte de temblar"[68]. Quizá, por esta razón, nos suene a temblor nuevo *¿A dónde iré que no tiemble?*, aunque herede y potencie fórmulas de un teatro ya pasado.

5. 4. Estructura y métrica de *¿A dónde iré que no tiemble?*.

Sin duda, resulta una tarea difícil y absurda referirse a la estructura de una obra de la que sólo guardamos fragmentos de su primera jornada y el resumen de los dos actos restantes. Pero podemos descubrir parte del sentido e intención de este drama en el análisis de los detalles formales sobre los que esta pieza se estructura. Por otro lado, es necesario situar las diferentes escenas conservadas y dedicarles cierta atención y análisis.

---

66 José BERGAMÍN, "Estudio preliminar" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro...*, p. XXVI. También, un poco más adelante, afirma: "La razón de soñar o de estar despierto y desvelado es la misma en todas las figuras dramáticas calderonianas. Y en ellas pasa aparentemente lo contrario de lo que sucede con los sueños de la razón en las de Shakespeare, generadores de los conmovedores monstruos vivos de Otelo y Macbeth. Especie de animales criaturas éstas en comparación con la humanísimas, por ideales o racionales, figuraciones dramáticas de Calderón. Segismundo y Mariene, como Semíramis y Faetón, y hasta los Almeidas y Solíes, los Rocas y Don Juanes, y las Mencías, Fenices y Doroteas... se mueven por la misma pasión racional o ideal que las acerca o las desvía de sus estrellas. *¡Tan cerca* - ¡ay, de ellas! – *y tan lejos, viven de lo racional!*" (*op. cit.*, p. XXVIII).

67 Véase la nota 8 de *Medea, la encantadora.*

68 José BERGAMÍN, J., *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 119.

Para empezar, encontrarnos con tres actos y un drama escrito en "verso original"[69], que, además, sitúa los hechos en Guatemala y en el siglo XVI, ya nos remite a un tipo de teatro muy determinado y sobre el que conservamos varios ensayos de Bergamín al respecto. El propio autor nos indica esos textos en su estudio a varias obras de Calderón, y que, sin duda, también son extensibles al resto de dramaturgos del Siglo de Oro:

> Remitimos al lector que se interese por las consideraciones aquí apuntadas sobre Calderón a mis libros *Mangas y capirotes. (España en su laberinto teatral del siglo XVII)*, Madrid, 1933. – *Disparadero español (3. El alma en un hilo. Calderón y cierra España)*, México, 1940.- *El Pasajero, peregrino español en América. (2. Las cuatro esquinas del sueño)*, México, 1943[70].

Sin embargo, no sólo la división en tres jornadas y el uso exclusivo del verso nos recuerdan a las comedias o dramas del siglo XVII. La aparición de canciones a lo largo de esta primera jornada, el recurso a un romance que va aunando poesía e historia, así como la división en escenas que sólo viene indicada por la entrada o salida de los personajes también nos remiten a los escenarios y obras del teatro áureo español. En efecto, estas tres prácticas son comunes a Calderón, Lope, Tirso y al propio Bergamín, tal y como vimos al hablar de los principales recursos del teatro en el exilio de nuestro autor[71], así como en algún otro texto suyo, donde vincula la poesía con el teatro: "El poeta inglés contemporáneo Eliot nos afirma que toda poesía tiende a teatralizarse, como toda teatralidad tiende a la poesía. Si atendemos con este postulado, que yo llamaría axiomático, de Eliot, a las figuraciones poéticas de Calderón, tendremos que atender, ante todo, a su teatralidad misma, que es la que determina y define esta poesía"[72].

Analizaremos, en primer lugar, la división en actos y escenas de la obra, vinculándola con la acción, el tiempo y el lugar; para más tarde detenernos en el uso de las canciones, el romance y el verso, en general, dentro de *¿A dónde iré?*. De todas formas, antes de entrar en estos temas, se nos plantea la cuestión sobre el género al que pertenece esta pieza pues, en la primera edición – la de *Revista de Guatemala* – aparece como "*Drama en tres jornadas y en verso original*"[73], mientras que en la de *Marcha*, consta como "*Acción dramática en tres jornadas*"[74]. Será ésta la primera y última vez que utilice semejante asignación para una de sus textos teatrales, aunque Bergamín no repite más que en una ocasión el subtítulo de "misterio" – es el caso de *Tanto tienes* y *La sangre de Antígona* – y recurre a designaciones diferentes para cada

---

69 Como "drama en tres jornadas y en verso original" aparece subtitulado *¿A dónde iré que no tiemble?* en *La revista de Guatemala* (p. 110), y como "acción dramática en tres jornadas" en la edición de *Marcha* (p. 12).

70 José BERGAMÍN, "Estudio preliminar" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro: El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa...*, p. XXXI, nota 1.

71 Ver sobre esta cuestión el subapartado "Recursos del teatro áureo español" en el capítulo tercero de esta misma tesis.

72 José BERGAMÍN, "Estudio preliminar" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro...*, p. XXII.

73 *¿A dónde iré que no tiemble?*, *Revista de Guatemala*, Guatemala, año I, segunda época, 1 (abril-mayo-junio 1951), p. 110. *cf.* nota * de la p. 256 de nuestra edición a dicha obra.

74 *¿A dónde iré que no tiemble?*, *Marcha*, Montevideo, 510 (30 diciembre 1949), p. 12.

una de ellas: "tragedia" en *La hija de Dios;* "romance" para *La niña guerrillera;* como "figuración bergamasca" es tildada *Melusina y el espejo* y de "explosión trágica" *Medea, la encantadora.* Por último, *Los tejados de Madrid* son bautizados como "escenas de amor y celos", mientras que *La cama, tumba del sueño* carece de indicación de este tipo. Pero resulta interesante comprobar el carácter de "drama" – histórico o legendario – que asigna nuestro dramaturgo a esta pieza tan vinculada, por otro lado, con la producción del Siglo de Oro y del romanticismo español.

El planteamiento argumental de *¿A dónde iré que no tiemble?* nos viene resumido al principio de la edición que ofrece la revista uruguaya *Marcha*[75], mientras que en *Revista de Guatemala* se nos informa de que se trata de un "drama en tres jornadas y en verso original"[76]. En la síntesis mencionada podemos observar que la trama se divide entre los tres actos a partir del esquema, constatado en las obras precedentes - *Tanto tienes, La hija de Dios* y *La niña guerrillera* – de Planteamiento, Nudo y Desenlace. Así, en la primera jornada, se nos presenta la espera infructuosa de Alvarado por parte de doña Beatriz, así como la noticia de la muerte de éste y la blasfemia que desencadenará el trágico final de toda la pieza. En la segunda jornada, sigue el duelo de la viuda del conquistador quien, además, asume el papel de gobernadora de Guatemala, a la vez que quiere hacer partícipe a toda la ciudad del dolor que ella siente. Por último, en la tercera jornada se nos muestra la destrucción de Santiago de los Caballeros a causa del volcán del Agua como castigo divino a la actitud desesperada y a la blasfemia pronunciada por la protagonista.

De la primera jornada sólo conservamos cuatro escenas que no completan el número total de las que integrarían este acto. Sabemos que todas ellas corresponden a ese acto inicial, porque así se nos indica en la edición de *Marcha:* "Publicamos algunos fragmentos de la Jornada primera"[77]. Todo la acción transcurre en el "*Palacio de Alvarado"* (p. 269), aunque en diversos espacios del mismo: un jardín, el interior y la capilla. Cada uno de estos emplazamientos volveremos a encontrarlos en *Melusina y el espejo,* donde también estarán presentes distintas estancias del palacio de Meluso[78], el jardín[79] y otros ámbitos religiosos, como la celda de la protagonista, donde se contempla claramente otro crucifijo[80]. Pero, al contrario de lo que ocurrirá en la "figuración bergamasca", donde la trama empieza en la noche y acaba al amanecer, en *¿A dónde iré?, "Al comenzar el acto es de día, un atardecer luminoso; luego oscurece hasta cerrarse en noche por completo"* (p. 269). Y lo mismo sucederá con el tiempo de toda la obra en general, pues el drama que nos ocupa finaliza "*en la noche"* (p. 270), mientras que *Melusina* acaba cuando "*empieza a clarear débilmente el día*"[81].

Por otro lado, sabemos que contamos con las escenas inicial y última de esta

---

75 *¿A dónde iré que no tiemble?,* pp. 268-270. Aportamos, para facilitar la consulta, las páginas de nuestra edición, como en ocasiones precedentes.
76 *op. cit.,* p. 268.
77 *op. cit.,* p. 270. No se hace mención expresa de que pertenezcan a esta jornada en la edición de *Revista de Guatemala* (*cf. ¿A dónde iré que no tiemble?, Revista de Guatemala...,* p. 110).
78 *Melusina y el espejo,* acto I, escena III, p. 185; y acto II, escena II, p. 221.
79 *op. cit.,* acto II, escena III, p. 230 para el jardín del palacio de Meluso; o acto III, escena I, p. 235, donde aparece el "jardincillo" del convento, donde se refugiará Melusina.
80 *op. cit.,* acto III, escena II, p. 248. También aparecía la entrada de una iglesia en el acto II, escena I, p. 207 de *Melusina*; o en el primer acto de *Tanto tienes,* p. 2.
81 *Melusina y el espejo,* p. 265.

primera jornada, pues, según el resumen (p. 269), los primeros cuadros nos muestran a doña Beatriz disfrutando de la música y de la compañía de sus damas mientras aguarda el regreso de su esposo (vv. 1-172); mientras que debe terminar este acto con la blasfemia de la protagonista ante el crucifijo (vv. 244-333). Falta, desde luego, una escena en la que se informa a doña Beatriz sobre la muerte de Alvarado, tal como también lo da a entender la citada sinopsis inicial: "*Durante esta primera jornada la acción se limita a la noticia de la muerte del conquistador, traída por un mensajero hasta Guatemala. Doña Beatriz, sus damas, un mensajero y el Obispo Marroquín alternan el diálogo"* (p. 269). Como podemos comprobar, en ninguna de las cuatro escenas conservadas aparece la figura de ese personaje, cuya noticia provoca la desesperación de la protagonista. No sabemos si éste es el único cuadro que nos faltaría para completar toda esta primera jornada, pues tanto en la edición de *Marcha* como en la de *Revista de Guatemala* no se especifica el orden que ocuparía cada una de las escenas dentro de la estructura global. Así, en la versión de la revista uruguaya ni siquiera aparece la división por escenas, a no ser la línea continua que separaría la escena primera del diálogo entre Marroquín y doña Beatriz[82]. Y en la segunda edición de la obra, la publicada en Guatemala, se recurre al epígrafe "Otra escena" para introducir todas ellas menos la inicial, que no viene indicada por título ninguno[83]. También en esta publicación se ha indicado con una línea de puntos suspensivos la falta de una escena – el segundo diálogo entre doña Beatriz y doña Juana – que sí se reproduce en *Marcha;* y de igual forma aparecen antes del cuadro en que interviene Marroquín, donde podría señalar la ausencia de la escena con el mensajero.

Tampoco las otras obras de nuestro dramaturgo nos sirven para calibrar el número de cuadros que faltarían a esta primera jornada, pues en piezas como *Melusina* o *La niña guerrillera* podemos encontrarnos desde las seis escenas que tiene el primer acto de la primera a la regularidad de tres escenas por jornada de la segunda. Otro posible rasgo indicativo podría ser el cómputo de versos que integran cada acto en otras obras de Bergamín, así como en sus posibles modelos del siglo XVII. Pero lo cierto es que ese dato sólo nos serviría como mera orientación pues, por un lado, únicamente *Los tejados de Madrid* utiliza el verso de forma exclusiva, mientras que en *Melusina* y en *La niña guerrillera* alternan las escenas en prosa con las de verso. Así, en la primera, nos encontramos con mil ochocientos versos, distribuidos entre un prólogo y los tres actos, que tendrían una media de cuatrocientos versos cada uno. Por su parte, en las otras dos obras citadas, la parte métrica ocuparía unos mil cuatrocientos noventa y ochocientos cincuenta y un versos, respectivamente, es decir, entre cuatrocientos sesenta y seis o doscientos ochenta y tres versos por acto. En ese sentido, los trescientos cuarenta y un versos conservados – a los que habría que sumar los que conforman la escena del mensajero – nos situarían entre las cifras habituales, con la salvedad, como ya hemos indicado, de que en dos de estas tres obras se incluyen también cuadros en prosa.

En segundo lugar, si consignamos la extensión métrica que tenían los dramas o comedias en el Siglo de Oro tampoco resolvemos la cuestión. Así, las obras de Lope – entre las que podemos citar *Fuente Ovejuna* y *La dama boba*[84] - suelen ocupar cerca de los tres mil versos,

---

82 *¿A dónde iré que no tiemble?, Marcha,* Montevideo, 510 (30 diciembre 1949), p. 12.

83 *¿A dónde iré que no tiemble?, Revista de Guatemala,* Guatemala, año I, segunda época, 1 (abril-mayo-junio 1951), p. 110.

84 Lope de VEGA, *Fuente Ovejuna,* edición de Mª Teresa López García Berdoy y Francisco López Estrada, Madrid, Castalia (Castalia didáctica, 14), 1985; y *La dama boba,* edición de Diego Marín, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 50), 1982. La primera comedia cuenta con un total de

a razón de unos mil por jornada. Aproximadamente, rondan la misma extensión las comedias de Tirso de Molina, como, por ejemplo, *El vergonzoso en palacio* o *El Burlador de Sevilla*[85]; y pareja resulta también la cifra en comedias de Calderón, como *El príncipe constante* o *La vida es sueño*[86].

Por último, las dos jornadas restantes parecen también desarrollarse en un día cada una de ellas. En la segunda presenciaríamos el luto impuesto por doña Beatriz y su confirmación como gobernadora de Guatemala. Ese dato resulta del todo interesante puesto que, según la tradición histórica, sólo ocupó dicho cargo durante un día[87]. También parece ajustarse a la leyenda ese dato que consigna oportunamente Bergamín: "*Doña Beatriz acepta, tachando su nombre al firmar y escribiendo: 'la sin ventura' "* (p. 269). Además, ese rasgo aparecerá como elemento importante en la trama, tal y como podremos analizar más adelante, en esas canciones y romances que repiten sin tregua esa "desventura" de la protagonista, como tendremos ocasión de comprobar más adelante. No se indica en el resumen inicial ni la duración ni el espacio en que se desarrolla este acto, pero todo parece indicar que, como en los otros dos, transcurriría, como ya dijimos, en un día, y aparecería el palacio de Alvarado – tanto la calle por la que se accede al mismo como algunas de sus estancias -. El número posible de cuadros o de personajes que intervienen en este acto queda sin especificar, aunque pueden deducirse dos: la escena de los funerales y la de la toma de posesión como gobernadora de Guatemala por parte de doña Beatriz de la Cueva.

Respecto a la última jornada, en ella estallarían los dos conflictos planteados con anterioridad. Por un lado, la blasfemia que se escuchó al final del primer acto: "Dios que me quitó un esposo, / ¿pudo hacerme mayor daño?" (vv. 254-255); y, por otro, el descontento popular ante ese duelo impuesto por su recién estrenada gobernadora. De nuevo, volvemos a encontrarnos a la puerta del palacio, donde se escucharía "*la inquietud popular ante el empeño de Doña Beatriz de paralizar por el luto y los llantos la vida de la ciudad toda"* (p. 270); así como en las distintas dependencias del mismo, donde volveríamos a presenciar otro diálogo – como en la primera jornada – entre el obispo Marroquín y doña Beatriz; al igual que se repite el espacio de la capilla, donde la protagonista "*muere abrazada al Crucifijo que blasfemó"* (*ibidem*). El plan de esta tercera jornada parece más elaborado que el de la precedente, pues en el resumen ya se nos señalan cuatro cuadros de la misma: la primera, en que se manifestaría el descontento de la

---

tres mil doscientos dieciocho versos y la segunda asciende a los tres mil ciento ochenta y cuatro.

85 *El vergonzoso en palacio,* por ejemplo, cuenta con casi cuatro mil versos, concretamente, tres mil novecientos sesenta y siete (TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio,* edición de Everett Hesse, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 48), 1982); mientras que más breve – dos mil novecientos sesenta y ocho versos – resulta *El burlador de Sevilla* (TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla,* edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 58), 1990).

86 *El príncipe constante* tiene dos mil setecientos noventa y cinco versos, y unos dos mil quinientos diez conforman *La vida es sueño* (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro...*, pp. 5-103 y 109-220, respectivamente). Más breves resultan los autos sacramentales. Así, *El gran teatro del mundo* y *El gran mercado del mundo* se sitúan en los mil quinientos setenta y dos versos y los mil seiscientos catorce, respectivamente (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo,* edición de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 15), 1982).

87 *cf.* el apartado "Historia y poesía: vida y leyenda de doña Beatriz de la Cueva" en este estudio introductorio a *¿A dónde iré?.*

ciudad; una segunda en que el obispo Marroquín recriminaría su actitud desesperada a la gobernadora; así como otras dos que recogerían, por un lado, los primeros temblores y el refugio de doña Beatriz ante la imagen de Jesucristo; y, por otro, "*el relato de Doña Juana al Obispo Marroquín, entre las ruinas de la ciudad agonizante*" (*ibidem*).

Otro aspecto estructural que podemos reseñar respecto a los fragmentos publicados se refiere a la aparición en cada una de las escenas de un diálogo y una canción interpretada por los músicos. La presencia de esa música y canto que viene de "dentro" es una constante a las cuatro escenas conservadas, salvo en la penúltima – el segundo diálogo entre doña Beatriz y doña Juana (vv. 216-243) – y que, precisamente, coincide con el cuadro que se reproduce en *Marcha*, pero no aparece en la *Revista de Guatemala*. En cada una de esas ocasiones, no se intercala la canción en medio de la escena, sino que aparece al principio de la misma, como en la primera; o bien, al final, como en las otras dos. También conviene destacar el tipo de estrofa y tema elegidos en esas tres intervenciones melódicas. La primera consta de una quintilla con su correspondiente glosa (vv. 1-14), donde se plantea uno de los rasgos característicos de la protagonista, su "desventura". Tanto la estrofa elegida como la glosa recuerdan la utilización de las canciones en el teatro del Siglo de Oro, pero también el especial cuidado en la elección de las mismas que encontramos en otra obra en el exilio de Bergamín, *Tanto tienes cuanto esperas*[88]. En efecto, en ambas obras todas las melodías elegidas obedecen a una intención concreta y destacan un o varios aspectos argumentales. Concretamente, en esta jornada conservada de *¿A dónde iré que no tiemble?,* tanto esa primera canción como el romance cantado que se escucha en las otras dos escenas (vv. 208-215 y 334-341) refuerzan el carácter de planteamiento de este primer acto. Las tres tonadas sirven para caracterizar, por un lado, a la protagonista y, por otro, como recordatorio o presagio del final de la trama: la desventura y el temblor final de doña Beatriz y de la ciudad a la que ha sumido en su propio duelo. De esta forma, el romance y la canción no sólo acompañan o adornan la acción que se representa, sino que actúan a manera de síntesis o adelanto del argumento que aparece en el escenario.

Por último, conviene destacar respecto a esas tres intervenciones cantadas, la intención mostrada por parte de Bergamín, de que sean voces sólo oídas, que provengan de "dentro" de la escena y, por tanto, resulten invisibles – como los cantaores de *Medea, la encantadora* – para el espectador. Ese rasgo - "*CANTO Y MÚSICA (dentro)*" o "*MÚSICA Y CANTO (dentro)*" - viene consignado en la acotación de las dos últimas entradas musicales (p. 278 y 283), mientras que no consta dicha indicación en la que inicia la primera escena (pp. 270-271). Sin embargo, y al contrario de lo que sucede con el resto de personajes que intervienen en esta primera jornada, en ningún momento se alude a que hayan salido o entrado en escena.

Adentrándonos ya en el comentario de la métrica, conviene resaltar, en primer lugar el uso exclusivo del verso, según el subtítulo que aparece en la edición de *Revista de Guatemala: "¿A dónde iré que no tiemble? (Drama en tres jornadas y en verso original*)" [89]. Aunque, en la edición posterior, la de *Marcha,* Bergamín alterará dicho epígrafe - "*¿A dónde iré que no tiemble? Acción dramática en tres jornadas*"[90] - creemos oportuno mantener esa

88 *cf.* las páginas dedicadas a la "Estructura de *Tanto tienes*" en el estudio introductorio de dicha pieza.

89 *¿A dónde iré que no tiemble?, Revista de Guatemala,* Guatemala, año I, segunda época, 1 (abril-mayo-junio 1951), p. 110. *cf.* nota * de la p. 256 de nuestra edición a dicha obra.

90 *¿A dónde iré que no tiemble?, Marcha,* Montevideo, 510 (30 diciembre 1949), p. 12.

consideración, a la espera de que aparezcan otros fragmentos que lo avalen o desmientan. De esta forma, constituiría el único drama escrito únicamente en verso de nuestro dramaturgo, junto con su adaptación a *La Gatomaquia* de Lope de Vega.

Como en obras precedentes, es importante resaltar en *¿A dónde iré que no tiemble?* la utilización, por parte de Bergamín, de estrofas que podríamos denominar "clásicas" y muy enraizadas, por otro lado, en el teatro y la poesía del Siglo de Oro. Entre los fragmentos de las diferentes escenas de la primera jornada que se recogen en las dos revistas americanas, encontramos un total de trescientos cuarenta y un versos, repartidos de la siguiente forma:

[UNA ESCENA]:

CANTO: compuesto por:
- una **quintilla** (vv. 1-5)
- una **glosa** a dicha quintilla (vv. 6-12)
- un **pareado** (vv. 13-14)

DIÁLOGO ENTRE DOÑA BEATRIZ Y DOÑA JUANA:
- siete **décimas** (vv. 15-74)
- un **romance** de rima "e...e" (vv. 75-172)

OTRA ESCENA:

DIÁLOGO ENTRE DOÑA BEATRIZ Y EL OBISPO MARROQUÍN
- un **terceto** (vv. 173-175)
- un **cuarteto** (vv. 176-179)
- dos **sonetos** (vv. 180-207)

CANTO: compuesto por:
- un **romance** de rima "e...e" (vv. 208-215)

[UNA ESCENA]:

DIÁLOGO ENTRE DOÑA BEATRIZ Y DOÑA JUANA:
- dos **sonetos** (vv. 216-243)

OTRA ESCENA:

MONÓLOGO DE DOÑA BEATRIZ:
- nueve **décimas** (vv. 244-333)

CANTO:
- un **romance** de rima "e...e" (vv. 334-341)

Del estudio superficial de este armazón métrico nos llaman la atención dos hechos: las repeticiones de versos idénticos y de estructuras parecidas en una misma escena o entre varias de ellas; así como el uso de estrofas que amplifican o glosan una anterior. Veamos en primer lugar estos dos aspectos, para más tarde referirnos a cada una de las siete estrofas utilizadas por

Bergamín en esta obra.

A lo largo de *¿A dónde iré?* nos encontramos con diversas reiteraciones de versos o estrofas. Así, la primera quintilla que aparece (v. 1-5) queda glosada en la estrofa que le sigue (vv. 6-14) y con la que comparte, además, la misma rima y la esperada coincidencia de versos, tal y como reflejaría el siguiente esquema, en donde hemos marcado en cursiva aquéllos que se repiten:

VOCES.	Ventura contra aventura	**- 8a**		
	te tiene aquí prisionera:	**- 8b**		
	eres flor de primavera	**- 8b**		
	que a sí misma se asegura	**- 8a**		
	contra aventura, ventura.	**- 8a**		5
VOZ.	Primavera	**- 4b**		
	te tiene aquí prisionera		**- 8b**	
	de hermosura	**- 4a**		
	que a sí misma se asegura	**- 8a**		
	sepultura:	**- 4a**		10
	si sabe que solo dura	**- 8a**		
	contra aventura, ventura.	**- 8a**		
VOCES.	*Si sabe que solo dura*	**- 8a**		
	contra aventura, ventura.	**- 8a**		

Como puede comprobarse, los versos segundo y cuarto se repiten en la glosa – en los versos séptimo y noveno, respectivamente -; mientras que el que cierra la quintilla se vuelve a reiterar en el último verso de la citada estrofa, así como en el que termina con toda la intervención cantada. Aunque en este caso no es sólo ese verso, sino todo el pareado, el que se vuelve a repetir, constituyendo, de esta forma, el estribillo de toda la canción. También los versos quebrados - sexto, octavo y décimo - inciden en esa idea de estructura paralela y repetida, al igual que en cierto efecto de amplificación o multiplicación por dos de esta estrofa, pues no dejan de constituir cada uno de ellos la mitad de los restantes versos, todos ellos octosílabos. Pero, además, estos primeros versos juegan con otras posibilidades métricas, si prescindimos de la separación estrófica impuesta por las tres entradas. Y así, todo este fragmento puede leerse en clave de soneto de arte menor, en donde los dos últimos "tercetos" compartirían una única rima; o bien como la sucesión de quintilla – pareado- quintilla monorrima - pareado de nuevo. En estas dos últimas lecturas se repetiría, o bien una estrofa que vuelve luego a aparecer – la del soneto -; o bien, como quintillas reproducen de nuevo la mitad de esa décima, que también conformará buena parte de toda la obra, pues serán dieciséis las que aparezcan en este primer acto.

La segunda repetición de estructuras o versos se centra en el romance que ya empieza a escucharse en esta primera escena (vv. 75-172). En él, la rima "e...e" de los versos pares marcará la que presidirá el resto de romances que podemos encontrar en esta jornada, además de incluir, por primera vez, el verso que da título a la obra y que, además, vuelve a escucharse en otras ocasiones. Nos referimos a ese "¡ay mujer enamorada! / ¿a dónde irás que no tiembles?" (vv. 101-102), que se repite en el canto de las dos siguientes escenas – aunque puesto

en primera persona: "¡ay mujer enamorada! / ¿a dónde iré que no tiemble?" (vv. 171-172 y 214-215) -, así como el que finaliza con la última escena, donde también se produce una curiosa variante: "¡ay mujer *desventurada*! / ¿a dónde iré que no tiemble?" (vv. 340-341). Por otro lado, estos dos versos sólo constituyen el final de ese romance que, a manera de canción de presagio o recuerdo, se va escuchando durante toda esta jornada, bien en boca de doña Beatriz (vv. 165-17); bien en la de los cantores (vv. 208-215 y 334-341) y que tendremos ocasión de comentar más adelante.

En tercer lugar, podemos citar un nuevo ejemplo de estrofa que duplica o repite otra posterior. Así, en la segunda escena que conservamos, el diálogo entre doña Beatriz y el obispo Marroquín, se establece mediante dos sonetos (vv. 180-207) que, a su vez, multiplican el terceto y el cuarteto con que se iniciaba este encuentro (vv. 173-179). Como veremos, no sólo será la estructura formal la que se reitere en los dos siguientes sonetos, sino que, prácticamente, todas las intervenciones y diálogos no cantados inciden en la misma idea e incluso comparten algunas de sus imágenes.

En efecto, tanto en el diálogo en décimas y romances de la primera escena (vv. 15-172), como en los cuatro sonetos que intercambia doña Beatriz con el Obispo Marroquín o con doña Juana (vv. 180-207 y 216-243) - al igual que el monólogo final en décimas de la protagonista (vv. 244-333)- inciden en varias imágenes o ideas muy relacionadas entre sí. Por un lado, insisten en la idea del "temblor", cuya forma – sustantiva, adjetiva o verbal – se repite insistentemente en esas décimas compartidas del primer diálogo, tal y como podemos ver en los versos 18, 21, 23, 25, 33, 35, 37, 39, 42, 43, 45, 47, 48, 51, 56, 59, 61, 63, 66, 70, 72, 73, 78, 98, 101, 143, 145, 163 y 172. Por otro, en las imágenes de las estrellas y las flores como símbolos de ese pálpito o latido existencial y que aparecen referidas en la escena entre Marroquín y doña Beatriz, donde, en última instancia, también está presente ese estremecimiento. Y, por último, la constante actitud interrogante de la protagonista en todas las escenas recogidas y que desembocará en el reto a Dios en el último cuadro de esta primera jornada.

Respecto a las estrofas utilizadas, todas ellas están presentes en otras obras en el exilio de Bergamín, además de coincidir, como ya dijimos, con la raigambre clásica que las sustenta. Las quintillas y décimas aparecen, por ejemplo, en *Melusina y el espejo*, donde contabilizamos un total de setenta y una décimas y dieciséis quintillas[91]. Por su parte, en *¿A dónde iré?* encontramos una quintilla y dieciséis décimas que, al igual que en la "figuración bergamasca", no sólo quedan reducidas para las quejas que expresa en ese largo monólogo final doña Beatriz, sino que conforman también el primer diálogo entre la protagonista y doña Juana con el que se inicia la obra. Por otra parte, en *Melusina* también aparecen diferentes sonetos, aunque sólo sean diez las estrofas de esta clase - entre un total de mil cuatrocientos noventa y nueve versos - , frente a los cuatro sonetos que encontramos ya en la primera jornada de *¿A dónde iré?*. Además, entre ambas obras se produce otra curiosa transposición, pues si en *Melusina* casi todos los sonetos eran utilizados en monólogos – y sólo cuatro conformaban un diálogo[92] -, en la pieza que nos ocupa todos ellos intervendrán en dos escenas donde doña Beatriz conversa, o bien con Marroquín (vv. 177-190 y 191-204), o bien, con su dama (vv. 213-226 y 227-240). Recuerda

91 Véase al respecto, el suapartado "Apéndice: Esquema métrico de *Melusina*" en la introducción a dicha pieza.

92 *cf.* las páginas dedicadas a la "Perfección métrica de *Melusina*" del estudio introductorio a *Melusina y el espejo.*

este proceder, y no sólo en el tema, la utilización de esta estrofa que aparece en *El príncipe constante* de Calderón, donde las inquietudes e interrogantes de don Fernando se plasman en un soneto[93] cuya respuesta, en boca de Fénix y en forma también de soneto, hemos reproducido en la edición de *Melusina y el espejo*[94], y sobre los que el propio Bergamín nos descubre un sentido en el que incide también su drama:

> Otras veces señalábamos la perfecta correspondencia de este soneto y el de las estrellas que le responden señalando la viva expresión de aquella temporalidad que el poeta Antonio Machado negaba que tuviese el estilo barroco de Calderón, cuya armoniosa dinamicidad es acaso esta escena uno de los más bellos ejemplos: que tal vez no superó nunca el poeta[95].

Y junto con los sonetos, otra práctica habitual del Siglo de Oro la constituyen las glosas a estribillos o a otros poemas, práctica que también resulta común en el teatro de Bergamín[96]. Concretamente, en el "drama" en verso que nos ocupa aparece una única estrofa glosada propiamente dicha (vv. 6-14), con base en la quintilla con que se inicia la obra (vv. 1-5). Pero podría defenderse que se producen otros ejemplos de glosas en esta pieza. Así, los sonetos intercambiados por doña Beatriz y Francisco Marroquín serían una ampliación o repetición de los que podemos encontrar en *El príncipe constante* de Calderón; al igual que las frecuentes alusiones al "temblor" glosarían, a su vez, el título y el sentido de la obra. Por último, se glosa también no sólo la frase que da pie al epígrafe principal de la obra, *¿A dónde iré que no tiemble?*[97], sino otras citas supuestamente históricas o bíblicas. Entre las primeras, nos encontraríamos con esa alusión a *"la sin ventura"* (pp. 270-271, nota 9), que estaría confirmada por diversas fuentes históricas[98] y en la que destacamos los juegos de palabras que presenta la obra a partir de la característica "desventurada" (vv. 1-14, 137, 265, 305 y 340) de doña Beatriz. Así, la canción del principio (vv. 1-14) sirve como motivo a recordar durante la lectura de esta pieza y como clave interpretativa de ese cambio de "mujer enamorada" (v. 101, 171, 214) a "mujer desventurada" (v. 340) del romance al que ha dado lugar la leyenda. Por otro lado, esa

---

93 El soneto de don Fernando dice así: "Éstas, que fueron pompa y alegría / despertando al albor de la mañana, / a la tarde serán lástima van, / durmiendo en brazos de la noche fría. / Ese matiz, que al cielo desafía, / Iris listado de oro, nieve y grana, / será escarmiento de la vida humana: / ¡tanto se emprende en término de un día! / A florecer las rosas madrugaron, / y para envejecer florecieron: / cuna y sepulcro en un botón hallaron. / Tales los hombres sus fortunas vieron: en un día nacieron y expiraron; que pasados los siglos, horas fueron" (José BERGAMÍN, *Signo y diseño de "Cruz y Raya" (1933-1936),* Verlag Detlev Auvermann KG Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, 1974, p. 41; y en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro: El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa...,* jornada segunda, escena XIV, p. 64).

94 Ver la nota 73 a *Melusina y el espejo,* así como la nota 14 a *¿A dónde iré que no tiemble?.*

95 "Nota preliminar" a *El príncipe constante,* en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro...,* p. 4,

96 Ejemplos de glosas aparecen en *La niña guerrillera,* nota 66 y *Melusina y el espejo,* nota 54.

97 *cf.* versos 102, 172, 215 y 341 de *¿A dónde iré que no tiemble?.*

91 Jesús M. GARCÍA AÑOVEROS, *Pedro de Alvarado...,* p. 148; e *Historia general de España y América, VII...,* p. 304.

asociación entre amor y desventura aparece ya aludida por nuestro dramaturgo al principio del drama pues, como advierte doña Juana a doña Beatriz, "(...) no hay amor sin ventura" (v. 137). También podemos citar como glosa recurrente en el texto la pregunta que dio pie a la leyenda del supuesto final trágico de la protagonista y de la ciudad, por la blasfemia que ésta encierra: "Dios que me quitó un esposo, / ¿pudo hacerme mayor daño?" (vv. 254-255)[99]. Aunque, en este caso, los pasajes que retomarían esta cuestión tendríamos que encontrarlos en las dos jornadas que no poseemos de la obra.

Entre las glosas a pasajes bíblicos podemos citar dos. En primer lugar, esa interrogación de doña Beatriz sobre su propia condición – "¿Quién hallará mujer fuerte?" (v. 330) – que alude a un pasaje de los *Proverbios* (31, 10), así como a un auto sacramental de Calderón[100]. En segundo lugar, ese guiño a un pasaje del *Nuevo Testamento* sobre la pasión de Jesucristo (*Marcos* 14, 35-36):

¡Oh Dios, que tanto quisiste
apurar mi desventura!
¿Supiste Tú la amargura
de este cáliz que me diste?
Pues cuando Tú lo bebiste
¿era de sangre el sabor
con que apuraste el dolor
de aquel veneno apurado?
Porque este que Tú me has dado
¿no es todavía peor?
(*¿A dónde iré?*, vv. 304-313)[101]

Ambos ejemplos van más allá de la mera referencia oportuna o cita bíblica, ya que aluden a dos aspectos esenciales de la personalidad y la actuación de esta protagonista bergaminiana. Por un lado, la toma de conciencia de su propia debilidad para afrontar no sólo la muerte de su esposo sino la propia vida. Las dudas acerca de su fortaleza personal quedan reflejadas tanto en el monólogo final en el que se incluye la frase bíblica, como en toda su actitud anterior, en las preguntas angustiosas que lanza a sus dos interlocutores de esta primera jornada, doña Juana y Marroquín. Por otro lado, su rechazo a aceptar los sufrimientos que Dios le presenta la igualan a la imagen de *Antígona* que nos ha dejado nuestro dramaturgo[102], además de provocar, como ya dijimos, con esa blasfemia el fatal desenlace de su ciudad y de su persona.

Respecto a las tres estrofas que nos faltan, debemos destacar que dos de ellas – el terceto y el cuarteto de la segunda escena (vv. 173-175 y 176-179) – únicamente sirven como introducción o enlace de los dos sonetos que vienen a continuación (vv. 180-207). Resulta una práctica extraña en la obra de Bergamín la inclusión de estas dos estrofas sin estar incluidas dentro

99 Véase la nota 18 de *¿A dónde iré que no tiemble?*.
100 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *¿Quién hallará mujer fuerte?*, en *Obras completas, III*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 655-676.
101 *cf.* la nota 21 de *¿A dónde iré que no tiemble?*.
102 *La sangre de Antígona*, p. 418 y ss.

de un soneto, de tal manera que no encontramos ningún ejemplo de cuarteto suelto en *Melusina* ni en *La niña guerrillera;* y sólo un ejemplo de tercetos en cada una de estas obras[103]. No ocurre lo mismo con la tercera, el romance, pues Bergamín recurre a esta estrofa en diversas ocasiones. De esta forma, aparece una larga intervención en *Melusina y el espejo*[104] y cobra un papel destacado, como ya vimos, en *La niña guerrillera*[105], pues no en vano lleva el subtítulo de "romance" y en ese sentido se establecerán las "PERSONAS DEL ROMANCE"[106]. El uso de esta estrofa en *¿A dónde iré que no tiemble?* guarda, además, algunas similitudes con la utilización que de la misma observamos en *La niña guerrillera.* Por un lado, en esta última obra se escuchan dos romances: el de la "Doncella que fue a la guerra" o de "Don Martinos" y el que protagoniza la heroicidad de la Niña, puesto en boca de La Tres Muchachas[107]. Uno y otro se funden en uno solo, por expreso deseo de nuestro autor, fiel a la máxima de Lope de Vega de que "la poesía y la historia, todo puede ser uno". De manera similar, en *¿A dónde iré?* el romance que se recoge en la canción de las dos últimas intervenciones no hace más que repetir la lamentación de la propia protagonista al final de la primera escena:

BEATRIZ. (...) Más poderoso que el día
y que la noche más fuerte
es mi amor, que desespera
de esperar eternamente:
aunque día y noche diga,
sin saber si vive o muere:
¡ay mujer enamorada!
¿a dónde iré que no tiemble?
(*¿A dónde iré?,* vv. 165-172)

La música y el canto vuelven a dejarse oír en dos ocasiones, repitiendo el romance, al pie de la letra en la primera de ellas (vv. 208-215); y con una pequeña variante en la segunda intervención, con la que se cierra, precisamente, esta primera jornada (vv. 334-341) y que ya hemos comentado con anterioridad. En ambos momentos se recita la estrofa desde "dentro", como si de una voz invisible se tratara, al igual que ocurrirá con la actuación de los cantaores en *Medea, la encantadora* o de algunas de las intervenciones musicales en *Melusina y el espejo*[108].

---

103 Nos referimos a esa canción compuesta por la alternancia de tres quintillas y tres tercetos octosílabos monorrimos y quebrados que aparece en *Melusina y el espejo,* vv. 654-676, así como a otro cantar formado por dos tercetos octosílabos con rima trenzada en *La niña guerrillera* (vv. 264-269).

104 *Melusina y el espejo,* escena III del segundo acto, vv. 757-808.

105 Ver el apartado sobre la "Estructura de *La niña guerrillera:* romance en tres jornadas y nueve cuadros" del estudio introductorio a dicha pieza.

106 *La niña guerrillera,* p. 92.

107 El primero, que aparece en boca de la protagonista en la primera Jornada de *La niña guerrillera,* versos 134-149, 152-159, 174-183, 186-191 y 194-203; y el segundo a lo largo del segundo y tercer acto, en el Cuadro IV, versos 417-478; Cuadro VI, versos 565-632; Cuadro VII, versos 633-770; y Cuadro VIII, versos 771-818 y 829-851.

108 *Medea, la encantadora,* p. 294-297, 300 y 308+; y *Melusina y el espejo,* pp. 181-182, 196, 200, 255, 258-260 y 265-266. Y también en *La niña guerrillera* canta una "VOZ. *(dentro*)" los versos 673-676 del "romance".

Otro detalle curioso y cuidado consiste en la elección de ocho versos octosilábicos, pues otorgan una mayor perfección formal y métrica al fragmento del romance que reproducen.

Por otro lado, el uso de esos romances dentro de la trama redunda en la intención por parte de Bergamín de mezclar la historia y la poesía en ambas obras. Sin embargo, la diferencia entre ambas figuras romanceadas estriba en que en *La niña guerrillera* estamos ante una personaje anónimo y coetáneo con el autor; mientras en *¿A dónde iré?* los hechos son más lejanos y la protagonista posee un nombre y apellidos plenamente conocidos. Pero, sin duda, en ambas obras la presencia del romance obedece a esa fidelidad con el modelo del teatro lopesco que, de manera manifiesta, expone nuestro dramaturgo al final de *La niña guerrillera* [109], de tal manera que actúa como presagio y anuncio de lo que va a acontecer sobre el escenario, a la vez que otorga sentido al título y desenlace de todo el drama. Curiosamente, esa inclusión de las canciones a la manera de coro de tragedia griega que reitera o adelanta una acción también la encontramos en *El príncipe constante* de Calderón, cuando los cautivos "cantan, y se refieren a las hazañas de don Fernando, destacando así que el príncipe portugués ha pasado ya a ser leyenda o literatura"[110]. Idea esta última que asume con total naturalidad nuestro dramaturgo en el "drama" que hemos ido estudiando a lo largo de estas páginas.

109 *La niña guerrillera*, p. 161.

110 Alberto PORQUERAS MAYO, "Introducción" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante...*, p. LXVII. El texto al que se refiere dice así: "A la conquista de Tánger / contra el tirano de Fez, / al infante Don Fernando / envió su hermano el Rey" (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro...*, p. 59).

6. Estudio introductorio a *Medea, la encantadora*.

El mito de Medea nos ha sido legado por dos trágicos excepcionales, el griego Eurípides y el latino Séneca. José Bergamín reconoce la deuda de su *Medea, la encantadora* a ambos modelos clásicos en el prólogo de su obra[1], y nos refiere las diferencias más importantes que él encuentra entre ambas tragedias y la suya. Sus juicios sobre los dos modelos clásicos resultan muy iluminadores y certeros, demostrando el gran conocimiento que de ambos autores poseía ese gran lector de libros que fue Bergamín. Por eso, queremos iniciar el estudio de su *Medea*, dejando un espacio para esos dos grandes inspiradores de nuestro dramaturgo exiliado. Después, hablaremos de todas esas *Medeas*, que se han escrito desde la época clásica hasta nuestros días, para poder reflejar la originalidad del planteamiento bergaminiano en esta tragedia, cuyas claves de lectura ya nos aporta el propio escritor en el prólogo antes citado.

6.1. Versiones e interpretaciones del mito.

6.1.1. Eurípides y Séneca.

6.1.1.1. Eurípides.

Tres rasgos fundamentales del trágico griego pudieron llamar la atención de Bergamín. En primer lugar, destacaríamos el interés compartido hacia las protagonistas femeninas. Tradicionalmente, se ha defendido que "Eurípides ha roto los grilletes de la mujer gracias a los esfuerzos realizados en sus obras por dotarla de una personalidad, de un alma. Hay figuras de su teatro que son inmortales por el amor que ha puesto en su tratamiento. Ifigenia, Fedra, Macaria, Medea, Alcestis son figuras que después de Eurípides han sido dotadas de una profundidad psicológica de que carecían"[2]. Por eso, se le ha destacado como el gran indagador de los problemas y pasiones femeninos, aunque algunos de ellos los encontremos en su predecesor, Sófocles. Así, en *Las traquinias*, "Sófocles presenta el momento en que Helena se transforma en Hécuba. La heroína, Deyanira, (...) ha sido hermosa, y la han amado tres hombres semidivinos: Aqueloo, Neso y Heracles, que la ha ganado a los dos. Ahora tiene hijos adultos; es vieja, teme perder el amor de Heracles -y en efecto lo ha perdido. Y Heracles, el grande hombre que nunca para en casa, ocupado en sus doce trabajos en beneficio de la humanidad, muere miserablemente envenenado por el regalo que, con la mejor intención, le ha enviado su mujer, para reconquistar su amor. Es posible que muchos de los generosos versos de la *Medea* de Eurípides sobre la abyección social e intelectual de las mujeres hayan caducado o caduquen alguna vez; el temible retrato de Deyanira cincuentona es fisiológicamente eterno"[3].

---

[1] José BERGAMÍN, "Prólogo" a *Medea, la encantadora*, "*explosión trágica en un acto*", *Entregas de La Licorne*, Montevideo, Separata del número 4 (diciembre 1954), pp. 3-4; *Primer Acto*, Madrid, 44 (1963), pp. 24-25; y en nuestra edición, pp. 285-290.
[2] José ALSINA, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, Labor, 1971, p. 76.
[3] Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, *Introducción al teatro de Sófocles*, Barcelona, Paidós, 1983, pp. 28-29.

Sin embargo, a pesar de alguna opinión contraria, es indudable la predilección euripídea hacia los caracteres femeninos que, aunque extraídos de la mitología, están dotados de un gran realismo, aproximándose a las mujeres atenienses que él conoció en su época:

> Though his personages are all still taken from the legendary age, he no longer endeavours, like the older poets, to invest them with an ideal colouring, by magnifying their excellencies and veiling their defects. In obedience to that wider sympathy with everything human, which was characteristic of the time, he is content to paint men and women *as they are*, are all genuine Athenians of the fifth century, copied faithfully from contemporary life[4].

También se ha dicho que la aproximación de Eurípides a la mujer procede de su intención por resaltar las pasiones y sentimientos más desesperados, el sufrimiento y la conciencia de culpa, llevados a sus últimos extremos. Por esta razón, "the most furious of the passions are painted by him with a frankness and straightforwardness which were as yet unknown to the Attic stage. Aeschylus and Sophocles, in delineating such passions, had confined themselves mainly to their spiritual aspect, passing over everything that was physically distressing or repulsive. Euripides shows no such reserve; he exhibits without disguise all the outward effect of mental suffering. Love and jealousy and remorse are depicted as raging in their utmost fury, and wasting the frames of their victims with madness and disease. The phisycal symptoms and accompaniments are presented in vivid and realistic detail"[5]. Y toda esa predilección por las pasiones y sentimientos más encontrados le lleva a dar una especial fuerza a sus personajes femeninos, tal y como tendremos ocasión de comprobar en su *Medea*: "This intense sympathy with the more affectionate feelings of human nature gives a peculiar charm to his studies of female character, and some of his heroines are among the most loveable figures in literature"[6].

Y es que lo que intentará resaltar como dramaturgo será ese sufrimiento, las dudas y el miedo a la soledad que experimenta una persona ante una situación límite. Ese dolor, para Eurípides, era común a hombres y a mujeres, así como las variadas reacciones pasionales que éste podía producir:

> Chez Euripide, en effet, chaque action n'est qu'une réaction, presque involontaire; elle puise sa force dans la souffrance, elle en naît, elle s'y alimente. Et c'est là une nouvelle confirmation du rôle privilégié que joue la souffrance dans cet univers.
>
> De fait, Médée se venge de Jason; mais on nous montre d'abord sa douleur. Hécube se venge de Polymestor; mais les trois quarts de la pièce sont consacrés à ses épreuves[7].

---

[4] A. E. HAIGH, *The Tragic Drama of the Greeks*, New York, Dover Publications Inc., 1968, p. 218.
[5] *op. cit.*, p. 220.
[6] *op. cit.*, p. 221
[7] Jacqueline de ROMILLY, *L´evolution du pathétique: d'Eschyle a Euripide*, Paris, Societé d'édition Les Belles Lettres, 1980, p. 114.

Una segunda característica de su teatro es la sensación que tienen sus protagonistas de habitar un mundo despoblado de dioses y donde la única responsabilidad de sus acciones pesará en esa elección libre con la que ellos han obrado, y no deriva de un destino que se va imponiendo arbitrariamente o por la culpa de algún antepasado. Se ha dicho que "Eurípides ha traído a la tierra, podríamos decir, la responsabilidad humana que había estado en el cielo. El hombre ya no puede atribuir la responsabilidad de sus actos a los dioses. El hombre es el resposable de sus actos"[8].

Cobra, así, mayor importancia el tema del sufrimiento trágico, desnudado de posibles culpas genéticas o castigos divinos por una acción desmesurada del hombre. Por ello se habló, en su época, de una nueva concepción de lo trágico, basada en que "peu importe que l'on ne prête plus aux dieux la seule responsabilité des événements tragiques: on dira parfois plus volontiers le hasard, ou bien les passions; mais l'événement tragique restera; et c'est ce résultant qui comptera. Le malheur aura seulement encore moins de sens: il aura perdu tout à la fois la signification que lui conférait la théologie eschyléenne et la valeur d'épreuve que lui laissant la piété sophocléenne: il n'en sera que plus lourd à porter. Le temps où l'homme est fier des seules forces et neveut plus d'aucune aide extérieure est donc aussi celui où, dans l'ordre du malheur, ne comptent que se seuls sentiments.- Telle est la note nouvelle qu'apporte le théâtre d'Euripide, tout plein d'une souffrance, qui, désormais, existe pour elle-même, sans fournir ni leçon, ni modèle, ni possibilité de résister. Alors naissent, tout naturellement, ces effets pathétiques nouveaux, correspondant à cette sensibilité nouvelle, pour laquelle les actes comptent surtout par les sentiments qu'ils entraînent, et pour laquelle la pitié l'emporte sur la crainte"[9].

Por eso sus tragedias ganan en patetismo y logran mostrar una visión quizá más pesimista y sin sentido de la vida del hombre. Como diría Bergamín, al desdivinizarse esa tragedia, se hace también más deshumanizada, por desgarradora y patética, mostrando un sufrimiento difícil de atenuar y justificar, sin el consuelo de la presencia o ayuda divinas. De tal forma que "en los dramas de Eurípides, el trasfondo divino se ha difuminado o, en cualquier caso, se ha alejado de las peripecias humanas. (...) Apunta preferentemente a los caracteres individuales de los protagonistas y a sus relaciones mutuas. Pero, entregado de esta forma a sí mismo, liberado en amplia medida de lo sobrenatural, devuelto a su dimensión de hombre, el agente no aparece por ello esbozado con más rigor. Al contrario, (...) la tragedia se mueve con Eurípides hacia la expresión de lo patético; (...) se vuelve hacia el sufrimiento, hacia los engaños de la vida humana"[10].

De esta segunda aportación de Eurípides - la idea de que el hombre es libre por naturaleza y de que la bondad y maldad no dependen de la herencia genética, sino de la naturaleza - se deriva también "el desmoronamiento de toda la creencia tradicional entre los helenos, que dividían a los hombres en griegos y no griegos. Y, naturalmente, los no griegos, los bárbaros, carecen de humanidad, no son personas"[11]. Medea, por su situación

---

[8] José ALSINA, *Tragedia, religión y mito...*, pp. 76-77.
[9] Jacqueline de ROMILLY, *L´evolution du pathétique: d'Eschyle a Euripide...*, p. 140.
[10] Jean-Pierre VERNANT, y Pierre VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1987, p. 75.
[11] José ALSINA, *Tragedia, religión y mito...*, p. 77.

de exiliada, procedente de un país bárbaro no debe ser vista como la excepción que provoca la incultura de otros lugares, sino como ejemplo representativo de una serie de pasiones que cualquier mujer, en sus mismas circuntancias, puede llegar a padecer. El trágico griego pasa así a estudiar, de forma detallada, los distintos caracteres humanos, con lo que, como tercera característica de sus tragedias, podríamos apuntar el intelectualismo, su afán por explicar racionalmente la parte menos racional del hombre, sus emociones y sufrimientos.

No podía ser de otra manera, ya que "cegada la fuente de la comprensión de lo humano que representaba la creencia tradicional en los dioses y en el mito, era menester que el hombre buscara nuevos caminos, nuevos rastros que le posibilitaran el hallazgo de un nuevo sentido del cosmos. Eurípides tanteó el camino de la psicología. Es éste un intento serio, muy serio, que lleva a cabo Eurípides para comprender al hombre. Se acerca a los seres humanos del mito con la mirada dirigida hacia su interior, hacia el corazón y las pasiones, creyendo hallar en ese santuario la clave del misterio de la conducta humana"[12].

De ese intelectualismo o explicación racional que pretende Eurípides en su teatro, se derivan dos notas fundamentales. Por un lado, la interpretación a su antojo de los mitos, a partir de los diferentes modos en que la tradición los ha legado, y, por otro, la aparición de diversas teorías filosóficas o del pensamiento de su época en buena parte de su producción:

> Por toda la obra del poeta discurre una lucha incesante, una búsqueda apasionada y, precisamente, en el hecho de que la tradición pierde para él todo su valor cuando se trata de enfocar un nuevo problema y de que en su cavilar, en vez de un claro conocimiento, se le aparecen los *dissoi logoi*, los aspectos contradictorios de las cosas, se nos muestra Eurípides en realidad como un discípulo de los sofistas, sin que por ello podamos decir que es un mero proclamador de las doctrinas de éstos. (...) La firme fe en los dioses de la tradición ha cedido, y la independencia del pensar y del sentir humanos hace surgir unas figuras para las cuales una nueva concepción del ser humano es más decisiva que su preformación por medio del mito. Sin embargo, aun cuando la tragedia de Eurípides se abra a una nueva mentalidad, la férrea estructura del género literario permite muy poco romper los antiguos moldes[13].

En este sentido, según la distinción que se realizaba entre los tres trágicos griegos, siempre le ha tocado el papel de intelectual y sentimental, a un tiempo: "Esquilo, el creador de la tragedia, es el más lírico, el de dicción más oscura, a fuerza de querer verter en imágenes el contenido intelectual de su pensamiento; es el poeta del conflicto teológico y ético: el problema de la providencia, de la justicia, del crimen y su expiación en la sociedad (...). Por su estilo, Eurípides, discípulo de los sofistas, es el más intelectual de los trágicos; dicho de otro modo, el más prosaico, y, como intelectual, cae a veces en la retórica y en el sentimentalismo, lo que le hace infinitamente accesible y moderno"[14].

---

[12] *op. cit.*, p. 99.
[13] Albin LESKY, *La tragedia griega*..., pp. 163-164.
[14] Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, *Introducción al teatro de Sófocles*..., p. 17.

Se suele explicar el porqué de su afán racionalista y subjetivista por diversas razones. Generalmente, cualquiera de ellas incide en que Eurípides únicamente se hizo eco de las innovaciones e inquietudes planteadas en su época, donde el hombre pasa a ser la medida de todas las cosas, y el relativismo impera en la mayoría de las corrientes filosóficas. Por ello, sus personajes no harán otra cosa que reflejar el estado de inquietud en que se encontraba el intelectual de su época. Se observa, así, la influencia de las nuevas corrientes del pensamiento en "la carencia de una filosofía que ofrezca una explicación coherente de la realidad, el escepticismo creciente en materia religiosa, el relativismo y el individualismo, que conducen al hombre a rechazar los postulados inquebrantables de una ética comunitaria, el ansia de ir en pos de una libertad sin frontera, alumbran a un ser humano sin convicciones, vacilante, dominado por sus pasiones incontenibles, que considera la sinrazón del azar como única divinidad que mueve a todos los seres como si de marionetas se tratase"[15].

Pero además, ese afán intelectual irá acompañado, como ya apuntamos anteriormente, por una visión mucho más racionalista de la mitología que Eurípides usará a su antojo y variando aquellos elementos que considera pueden otorgar mayor fuerza dramática a su tragedia. De este modo, los héroes míticos tocarán el suelo con los pies y se parecerán bastante a los conciudadanos del dramaturgo ateniense:

> Nuestro trágico difiere notablemente de sus predecesores a la hora de tratar los mitos, especialmente cuando examina la influencia que tienen los dioses en el comportamiento de los héroes, y, asimismo, cuando dota a éstos y al mundo mítico, en general, de rasgos que caracterizaban a la Atenas del siglo V a. C. Efectivamente, en sus tragedias, de una parte la libertad humana adquiere proporciones inusitadas hasta el momento, de tal modo que el hombre resulta dueño de su destino, y de otra, el poeta se sirve del mito como si se tratara de un espejo en que se reflejara la realidad de su época, hasta el punto de que la comparación mental que imagina entre la guerra del Peloponeso y la de Troya va adquiriendo mayor consistencia a medida que avanza el magno conflicto bélico entre Esparta y Atenas. Pero se ha afirmado, con razón, que a nuestro poeta no le interesa tanto interpretar los datos que le ofrecía la mitología como escribir tragedias sobre la realidad humana, y que, si recrea o altera la versión mitológica más corriente, es porque intenta plasmar en el material mítico sus penetrantes y pacientes observaciones sobre los hombres de su época[16].

---

[15] Introducción general a Eurípides" de Alberto MEDINA GONZÁLEZ, y Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ a EURÍPIDES, *Tragedias, I: El Cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 4), 1977, p. 46.

[16] *op. cit.,* pp. 47-48. En resumen, podría afirmarse que "a lo largo de su dilatada obra, Eurípides usó con profusión del mito, pero apartándose con frecuencia de la versión al uso. Las fuentes principales de que el trágico se sirve son las epopeyas homéricas, la poesía lírica y la propia tragedia ática, sin olvidar a Heródoto, y otras tradiciones culturales, que conocemos por obras de arte" (*op. cit.,* pp. 48-49).

Junto con este uso *sui generis* de la tradición mítica, se ha señalado, como muestra del intelectualismo de Eurípides, su retoricismo - impresión que también admite compartir Bergamín, tal y como indica en el prólogo de su "explosión trágica en un acto"-. Por aquellos años se desarrolló una retórica científica como arma para brillar en los foros políticos y judiciales, que era enseñada por expertos que recibían el nombre de sofistas. Su influencia en Eurípides es manifiesta en sus frecuentes diálogos y discursos. Y es que "el afán por la retórica será el más firme apoyo del subjetivismo creciente. Ningún héroe será ya objetivamente, como acontecía en el teatro de Esquilo y Sófocles; ahora tendrá siempre alguna excusa, algún punto en el que apoyar su defensa, alguien o algo contra los que quejarse, bien sea la arbitrariedad divina, la injusticia de un destino heredado o los vaivenes incontrolables de la fortuna"[17].

Todas estas pinceladas sobre Eurípides nos ayudan a entender el porqué de su predilección a lo largo del siglo XX, en el que han sido frecuentes las versiones o adaptaciones de muchas de sus tragedias. Pero fundamentalmente se podría alegar la falta de una explicación divina o fatal para las acciones del hombre Y, así, resulta que:

> Si incomprensible es la intervención divina, con esa arbitrariedad que le caracteriza, no lo es menos la fuerza de las pasiones que anidan en el corazón humano. Cuando Heracles cae víctima de ese ataque de locura bajo cuya acción da muerte involuntariamente a sus propio hijos, ¿cabe decir que el poeta halla una razón satisfactoria que nos aclare la tragedia que sobre él gravita? Justo es reconocer que no. Y ¿qué decir de Medea que llevada por la pasión criminal que la posee es incapaz de dominar sus impulsos, a pesar de que su propia razón le hace ver lo horrendo de su acto?.
>
> No cabe duda alguna. Pese al titánico esfuerzo por el cual Eurípides ha trasladado la fuente de la responsabilidad humana del cielo a la tierra - y en ello es fiel al espíritu de su época, como ilustra el ejemplo de Sócrates -, no por ello ha conseguido obtener la clave del secreto del humano obrar (...)
>
> Pero una pregunta asoma a nuestro labios. ¿Qué queda, en la vida humana, una vez se prescinde de Dios? ¿Qué es la existencia del hombre cuando resulta patente lo absurdo de la misma? Pues queda, sencillamente, el dolor, la desesperación, el pesimismo. Queda ese vacío aterrador al que alude Nietzsche, [*Así hablaba Zaratrusta*, 125](...) Queda la nada. El universo de Eurípides es, pues, un universo trastocado, un mundo donde todo se ha reducido a fantasmas y en el que domina el imperio del dolor[18].

---

[17] *op. cit.*, p. 44. Esa triple vertiente entre filosofía, retórica y utilización de la mitología ha sido observada también por otros autores: "These two quaities of the Euripidean drama, the prevalence of rhetoric and philosophy, are indisputable blemishes and symptoms of degeneracy" (A. E. HAIGH, *The Tragic Drama of the Greeks*... p. 236). "The facts of mythology are manipulated with considerable freedom, when it suits his purpose. In some cases the same myth appears in a totally different shape in different plays" (*op. cit.*, pp. 238-239).

[18] José ALSINA, *Tragedia, religión y mito*..., p. 101.

De esta forma, si existen "en el poeta de Medea aspectos por los que la Filología del siglo XIX estaba ciega"[19], no ocurrirá lo mismo en el siglo XX, donde se rechazará la visión demasiado racional que propone Sófocles, y también quedará excluido Esquilo, porque "es demasiado lírico y, sobre todo, su concepción optimista de la tragedia y de las relaciones entre el hombre y Dios lo hace menos interesante para el corazón y el espíritu de nuestro atormentado siglo"[20]. Y en el caso concreto del interés despertado en nuestro autor exiliado, la huella de Eurípides se concreta en dos obras inspiradas directamente en los sufrimientos que padecen dos figuras femeninas, Medea y Hécuba. Ambos dramaturgos coinciden, pues, en su preferencia por las mujeres como protagonistas de sus obras. Pero, además, los dos elegirán esos momentos cumbre, esas "explosiones trágicas", en que sus féminas puedan reflejar mejor su sufrimiento y dolor irracional ante hechos que no tienen explicación ninguna. No hay fatalidad divina ni responsabilidad humana que valga para dar sentido a ese dolor, del que sólo saldrán devolviendo daño por daño. Profundamente humanas y desmitificadas, pero, a la vez, terriblemente sobrenaturales, por no querer reconocer que su irracionalidad las aproxima a nosotros. Por esta razón, el peor castigo al que condenan los dos autores a sus *Medeas* correspondientes será el de la soledad, tal como matizan en las respectivas obras las partes líricas o cantadas a las que ni el uno ni el otro quisieron renunciar:

> Y ¿qué decir de los coros de nuestro poeta? Se ha dicho, y con mucha razón, que Eurípides es uno de los líricos más grandes de la literatura universal, afirmación que, hecha así, de improviso, puede parecer paradójica, y más si pensamos en que los antiguos lo llegaron a calificar de *mal trágico poeta*. Mas la paradoja dejará de serlo tan pronto nos apresuremos a aclarar que los personajes euripídeos, están dotados de algo que podríamos llamar *soledad radical*, de esa soledad metafísica, producto siempre de una época que, como la nuestra, se halla herida y alirrota como resultado inevitable de un pérdida de la fe en los valores tradicionales. Ibsen, con quien ciertos filólogos han comparado a Eurípides, hace decir a uno de sus personajes: "El hombre más valiente es el que está más solo", y con esta frase ha acuñado un *motto* que podría colocarse en la portada de toda tragedia euripídea[21].

También la soledad es un rasgo fundamental en las tres heroínas trágicas de Bergamín, tal y como comprobaremos en *Medea* y refrendaremos en el caso de su *Antígona*, gracias a la comparación con el trágico latino, al que también se acerca nuestro escritor. De los tres autores podríamos decir estas palabras aplicadas únicamente al trágico griego:

> Euripides gave a fresh development to tragedy, by transferring the conflict to the human soul, and by portraying the struggle of mankind, not with the visitations of fate, but with the evil suggestions of their own mind. He was the first to let us behold, in the recesses of the heart, the conflict

[19] José ALSINA CLOTA, "Sófocles y nuestro tiempo", *Estudios Escénicos*, Barcelona, Institut del Teatre, 10 (1960), p. 17.
[20] *ibidem.*
[21] José ALSINA, *Tragedia, religión y mito...*, p. 92.

between duty and passion, and between virtue and vice. Such is the motive of the Medea[22].

Y es que todos ellos han logrado reflejar la lucha interna y agónica que se desarrolla en el alma humana, apoyándose en unos conflictos llenos de amargura, dolor y sufrimiento. Pero si ya han quedado apuntadas algunas similitudes entre Bergamín y Eurípides, nos toca ahora comentar los rasgos parecidos que se pueden encontrar entre el dramaturgo exiliado y el cordobés Séneca.

6.1.1.2 Séneca.

En numerosos textos, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, se ha referido nuestro escritor a dos características destacables de la obra senequista, su desnudez y desenmascaramiento. Esa tendencia a lo esencial, *el esqueleto* de la realidad y del hombre aparece también en Bergamín, ejemplificada en esa *máscara de cristal* con la que le gustaba definir su teatro. Y también nuestro dramaturgo, como"Sénèque, comme Pascal, sait qu'il mourra seul et que la mort fera tomber tous les masques, y compris ceux que nous confondons avec notre prope visage, car le mime se joue la comédie à lui-même en même temps qu'il la donne aux autres"[23]. Esa visión despiadada y reveladora de la muerte denota, a su vez, una forma de ver y concebir la existencia humana desesperanzada y melancólica, pues sólo le queda al sabio estoico esperar la muerte. Por eso se ha dicho que a Séneca le falta"la gran Esperanza. La esperanza de nuestro definitivo reposo en Dios. *Hasta que descanse en Ti*. Como a buen estoico, le preocupa la *libertad*, o acaso mejor, la *liberación*. *¿Cómo no estará exento de temor quien espera la muerte?*. Pero después de la muerte (...) no parece que se le ofrezca con mínima seguridad un prometedor horizonte de futuro. De esta manera, la vida de Séneca - su propio pensamiento- se constituye por entero en un áspero ejercicio de resignación. Una resignación penetrada de sutil melancolía"[24].

Cuando comentemos la lucha de Antígona entre la esperanza y la desesperación, entre su fe en una vida eterna o perecedera, nos daremos cuenta de la alta dosis de senequismo que hay en la visión de Bergamín respecto al mito sofócleo. Pero será, lógicamente, en *Medea, la encantadora* y en *La hija de Dios*, donde ese temor y deseo de la muerte aparezcan con un grito más desgarrador. Y he aquí otra relación entre Séneca y Pascal que también supo comprender Bergamín, quizá porque él mismo había escuchado ese *silencio* del cielo que tanto espantaba a los dos filósofos, ese cielo que Jasón deseaba para Medea *enteramente vacíos de sus dioses*. Esa "callada de Dios" a las plegarias de los hombres es recogida en la *Medea* de Bergamín, tal como él mismo reconoce en el

---

[22] A. E. HAIGH, *The Tragic Drama of the Greeks...*, p. 225.
[23] Gustave THIBON, "Sénèque et le XXème Siècle", en *Actas del Congreso Internacional de Filosofía en conmemoración de Séneca, en el XIX Centenario de su muerte*,celebrado en Córdoba, Madrid, Talleres Gráficos de E. Sánchez Leal, 1965, p. 17.
[24] Augusto A. ORTEGA, "La dimensión religiosa en el pensamiento de Séneca", en *Actas del Congreso Internacional de Filosofía en conmemoración de Séneca, en el XIX Centenario de su muerte...*, pp. 51.

"Prólogo"[25], lo que justifica, por otra lado, que en la portada aparezcan también los versos latinos de ese lamento[26]. En otros textos y artículos de nuestro escritor surgen también alusiones a esos vacíos y silencios, poniéndolos en conexión con el pensamiento de Pascal:

> Porque hay silencios y silencios. Hay silencios de muerte o de vida.
> Silencio sepulcral era el de Hamlet, dubitativo, agonizante, dramático interrogador de calaveras. (...) *The rest is silence*. Silencio que resta, que quita. Silencio de signo negativo. Silencio efectivamente mortal. Silencio que espanta. Pascal se curó de espanto por la fe y con el tiempo; del espanto ese, silencio, del espacio, de los espacios infinitos. Se curó por la fe, es decir, por ver lo invisible, por oír lo inaudito, o, como diría el apóstol: *por ver con los oídos*[27].

Ese silencio angustioso sobre el que se pregunta el Hamlet bergaminiano de *La risa en los huesos*[28], sólo obtiene respuesta, para nuestro escritor, desde la órbita católica, cristiana, la única que permite oír la música celestial que las estrellas callan: "el orden y concierto espiritual, totalizador, poético, invisible, el universo del cristiano católico, es eso: esa revolucionaria *música celestial* que el incrédulo no percibe: porque más allá del *silencio eterno de los espacios infinitos* que *le espanta*, no siente esa armonía luminosa de la revolución de los astros, imagen aparente de la *callada música* del Universo, que es una respuesta profunda, silenciosa, de Dios. (...) Pensando o rumiando con el pensamiento en ello, dije alguna vez que *Dios da la callada música de su creación por respuesta a nuestro pensamiento*"[29].

Por esta razón, el hombre no puede mantenerse silencioso ante la callada de Dios, debe interrogar, preguntar, gritar. Es decir, no debe sentirse ignorado por la divinidad y pagar a su vez ese silencio con la indiferencia. Esa postura que supone prescindir de la dimensión divina en la vida humana no resulta aceptable en opinión de Bergamín:

> A esa pretendida ausencia divina respondía *con un frío silencio al silencio eterno de la divinidad*. Esto es, con un silencio negativo como el hamlético; un silencio de signo contrario al divino, al positivo, afirmativo de Dios: contrario a la cruz. Silencio lineal, espacial, que es raya invisible en el cielo; silencio de raza, de razón: silencio del linaje humano caído; orgullo; trazo de la sombra del ser que raya o subraya mortalmente la vida; silencio espantable, vacío, que resta, que quita como el de Hamlet: que nos espanta

---

[25] Véase la nota 8 a *Medea, la encantadora.*

[26] *cf. Medea, la encantadora*, nota 25.

[27] José BERGAMÍN, "La callada de Dios", en *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, p. 193.

[28] "HAMLET. *El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta*... ¿Me espanta o no me espanta? Ésta es la cuestión" (José BERGAMÍN, *Variación y fuga de un fantasma*, en *La risa en los huesos*, Madrid, Nostromo, 1973, p. 49)

[29] José BERGAMÍN, "La callada de Dios", en *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 192.

porque nos niega solamente, porque nos mata, nos deshace (...); porque nos desdice y nos miente. Silencio aparente que engaña, silencio teatral[30].

Vuelve a insistir en la idea de que el hombre sin Dios ya no es humano; que al negar esa esencia divina, se niega a sí mismo. Por eso le resulta tan atrayente ese teatro terrible y tan humano de Séneca. En él se dan cita todos los espantos y horrores de un mundo despoblado de dioses y donde la falta de esperanza cierra cualquier posibilidad a un cielo o infierno futuro. Esa vía de humanizar a los héroes que inició Eurípides, sigue su curso con Séneca:

> Eurípides fue, efectivamente, el iniciador de la tendencia humanizadora del teatro griego, pero Séneca hizo avanzar este proceso de humanización hasta los límites de la dramaturgia moderna.
>
> Las tragedias de Séneca son dramas de pasión intensa, a veces verdaderamente volcánica, muy de acuerdo con la época en que fueron escritas. La violencia de la situación dramática se mitiga generalmente con los intervalos corales, que, sin romper la conexión de la acción dramática, se relajan en descripciones de carácter lírico[31].

Esa violencia y pasión *volcánica* también se manifiestan de forma expresa en la *Medea* de Bergamín, cuyo subtítulo, "explosión trágica en un acto", ya alude a esa acción devastadora de las acciones humanas sin el freno de la razón. Precisamente, por llevar a la escena héroes o heroínas tan humanas, han sobrevivido la fuerza e influencia del trágico cordobés. Porque, sin lugar a dudas, "la producción de Séneca la encontramos llena de humanidad y de penetración ética y psicológica, aunque a veces nos parezca y lo sea en realidad demasiado retórica. Pero la misma retórica le permitía al escritor expresarse siempre con una cierta nobleza y con una especie de inspiración poética que no desaparece nunca y que podemos considerar como una señal de elevación de sentimiento y de amplitud de miras, incluso de grandiosidad de pensamiento"[32]. Así se comprende que"fuera leído y amado por sus contemporáneos, que sentían los mismos problemas vitales. Incluso, en virtud de su muerte, rodeada de una aureola de martirio, se convirtió en un símbolo de la vida del sabio. (...) Por eso vivió y sigue viviendo Séneca. Y por eso se puede decir sin exageración que fue capaz de dar al mundo una visión más noble y más pura de la vida, en que se atenúan los vicios y las culpas, para mostrar a la debilidad humana aquella perfección que nos descubre las metas a que debe aspirar el hombre digno de su nombre y de su destino"[33].

El hombre en soledad y plenitud será el protagonista en el teatro y en la filosofía de Séneca, al igual que en el de José Bergamín. Pero habría una diferencia

---

[30] *op. cit.*, p. 194.

[31] Valentín GARCÍA YEBRA, "Prólogo" a SÉNECA, Lucio Anneo, *Medea*, Madrid, Gredos, 1964, p. 19.

[32] N. TERZAGHI, *Storia della letteratura latina, II*, Torino, s.e., 1936, p. 64; recogido en José OROZ RETA, "Dimensión literaria de Séneca", en *Actas del Congreso Internacional de Filosofía en conmemoración de Séneca, en el XIX Centenario de su muerte...*, pp. 133-134.

[33] *art. cit.*, p. 134.

fundamental entre ambos escritores. Los personajes senequistas no se angustian, no tienen conciencia de culpa, mientras que los de nuestro escritor, tras siglos de cristianismo y años de pensamiento existencialista, sí dejarán asomar ese terror mortal a un algo impreciso. Por esta razón, el conflicto en la *Medea* de Séneca, como ocurría en Eurípides, se planteará a partir de la lucha entre el hombre, completamente solo, y el mundo que le rodea y que no logra comprender:

> Nos encontramos, como se ve, ante una filosofía de la plenitud humana. Ante una forma de hombre plenario, todo hombre, que es, sencillamente, el hombre que se ha encontrado a sí mismo, que, según el precepto socrático, se conoce a sí mismo, que es fiel a sí mismo. Esta plenitud, que Séneca recomienda y formula, tiene sus resortes en la vida misma. No conoce ni concibe la angustia. Ignora, como justamente observará Kierkegaard en sus análisis del alma clásica, la idea del pecado como contenido filosófico. (...) Tanto Séneca como Marco Aurelio ignoran la angustia y rinden culto a la razón como elemento motor de la plenitud del hombre. Por esto exaltan, en la muerte misma, una posible plenitud de la vida y desprecian, como diría Marco Aurelio, *todo lo perecedero y mortal*. La crisis es como un proceso objetivo que permanece fuera del mundo interior del hombre, un proceso que encierra la idea misma de la caducidad y la vanidad de las cosas. En medio de ella el hombre se yergue, a veces solo, frente a un universo vano y mudadizo, con su alma, con su tiempo, que de vez en cuando, en brillos pasajeros de la mente de esta última filosofía de una época en crisis, se nos vislumbra ya como un fragmento de la eternidad[34].

En cambio, Bergamín planteará una *nueva Medea*, que "empieza, diría, que, justamente, donde las de Eurípides y Séneca acaban: porque se ciñe al descarnado esqueleto de su trágica atrocidad: la dramática máscara ilusoria de su angustia"[35]. Logra, de esta manera, que el conflicto continúe dentro y fuera de su obra, pues las exclamaciones finales de Jasón y Medea abren al espectador un montón de expectativas e interrogantes que en los modelos clásicos no aparecen: ¿a dónde se dirige la protagonista?, ¿al vacío de la nada o a la plenitud del amor?, ¿qué clase de amor infernal se apoderó de Medea?. El espanto que provoca su actuación criminal trasciende la mera anécdota que ha visto en Medea una madre cruel, asesina por venganza de la prometida de su esposo y de sus propios hijos. La protagonista en Bergamín adquiere mayor relieve, porque se interroga por los verdaderos móviles de sus actos, así como por su interior angustiado y angustioso que, en todas las versiones, tiembla y duda antes de realizar el filicidio.

No podemos terminar esa semblanza entre Séneca y Bergamín sin aludir a otro aspecto compartido en el teatro de ambos. Nos estamos refiriendo a la discusión que ha planteado la dramaturgia de los dos, en relación a si se tratan de obras para ser

---

[34] Jorge USCATESCU, "Dimensión humanística del pensamiento de Séneca", en *Actas del Congreso Internacional de Filosofía en conmemoración de Séneca, en el XIX Centenario de su muerte...*, p. 177.

[35] José BERGAMÍN, "Acotaciones a *Medea*", *Primer Acto*, 44 (1963), p. 36; en nuestra edición, p. 315.

representadas o leídas. Así, "se ha discutido desde antiguo si las tragedias de Séneca llegaron a representarse, e incluso si fueron escritas con ese fin. Aunque no puede descartarse absolutamente estas hipótesis parece más probable la opinión negativa"[36].

Generalmente, se han apuntado como razones para avalar su característica de teatro para ser leído el que no existan testimonios contemporáneos de las representaciones, pero también la estructura de las mismas, donde el diálogo ocupa la menor parte, respecto al monólogo o las partes corales. Buena prueba de ello nos lo indica también el hecho de que, si bien Séneca fue más imitado a lo largo del Renacimiento, lo será por los temas y por los personajes elegidos o bien a causa de su perfecta retórica, mientras que los autores preferían tomar la estructura de Eurípides. Constituye, desde luego, una paradoja más a añadir a la obra y vida de Bergamín el hecho de que, precisamente, una obra inspirada en Séneca, haya sido su pieza más frecuentemente representada. Si a nuestro dramaturgo se le ha tachado de los mismo defectos que a sus antecesores griego y cordobés - retoricismo, intelectualismo, reformulación de los mitos a su antojo, excesivo psicologismo o filosofía en sus planteamiento - no deja de parecernos curioso este hecho. Pero, sobre todo, porque el tema de *Medea*, a causa de su propio contenido y conflicto, ha sido el menos predilecto en la escena griega, por ejemplo. Sólo se nos ha conservado la obra de Eurípides y sabemos que, cuando se estrenó en el año 431, sufrió un rechazo manifiesto, debido a "su innovación en el tratamiento del mito, en el sentido, por ejemplo, de transformar a la hechicera Medea en asesina de sus propios hijos, de su rival Creúsa y del padre de ésta. (..) El poeta perseguía una finalidad exclusivamente artística: presentar en sus menores detalles hasta dónde puede llegar la pasión de una mujer herida en lo más íntimo de su ser por la traición de su esposo. (...) Pero, aunque quizá el ateniense medio no llegó a percibirlos,en la obra se plantean otra serie de temas de raigambre filosófica y psicológica. El principal de ellos es la antítesis entre razón y pasión en la vida del ser humano. En un período dominado por el racionalismo y el frío cálculo, de los cuales el propio dramaturgo no estaba exento, el poeta filósofo brinda a los espectadores ilustrados (...) la imagen de la impetuosa Medea, a fin de que duden y vacilen, aunque sea por unos momentos, en su firme convicción de que la razón humana es capaz de dominar las infinitas pasiones que se debaten continuamente en las almas de los hombres (...) que la realidad de la vida evidencia en muchas ocasiones que la erupción de los sentimientos no puede ser dominada siempre por la razón"[37].

Precisamente, esa faceta irracional e inexplicable es la que atrajo a Bergamín hacia su figura, por el desafío que Medea plantea a los hombres y a los dioses. Nuestro autor sí entendió y comprendió los móviles de su protagonista. No justifica lo que hace, pero sí nos da una serie de razones o causas que nos ayudan a entender mejor a su personaje. Quizá porque muestra más su dimensión divina y, así, al hacérnosla más humana podemos contemplar sin tanto espanto su horrible crimen. Las palabras de la dedicatoria a la actriz Dahd Sfeir pueden aplicarse de igual forma al dramaturgo, pues él también "encantó de vida y de verdad el fantasma de esta Medea".

---

[36] Valentín GARCÍA YEBRA, "Prólogo" a Lucio Anneo SÉNECA, *Medea*..., p. 19.

[37] Introducción" de Alberto MEDINA GONZÁLEZ, y Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ a EURÍPIDES, *Tragedias, I: El Cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*..., pp. 24-25.

Pero para reflejar de forma más completa la originalidad de *Medea, la encantadora*, convendría realizar primero un recorrido por las distintas versiones e interpretaciones que se han realizado de la fantasmal figura de Medea.

6.1.2. Versiones y visiones de *Medea.*

La tragedia de Medea se engloba dentro del ciclo heroico dedicado a la expedición de los argonautas en busca del vellocino de oro. El jefe de la misión era Jasón, quien será ayudado en su finalidad y posterior huida por la hija del rey de la Cólquide, Medea. A ésta se le atribuyen poderes mágicos y divinos, heredados de sus abuelos, la maga Circe y el dios Sol. La versión más extendida de este mito cuenta que para conseguir dicho trofeo Jasón había prometido casarse con ella y que, "para seguirlo y darle victoria, la doncella no sólo había traicionado y abandonado a su padre, sino que también se había llevado como rehén a su hermano Apsirto, al cual no vaciló en matar y despedazar para retrasar la persecución de Eetes"[38]. Ya en Yolco, el país de origen de Jasón, "Medea empieza vengándose de Pelias, que había tratado de hacer perecer a aquél al mandarlo en busca del toisón de oro. Persuadió a las hijas del rey de que era capaz de rejuvenecer a cualquier ser vivo hirviéndolo en una composición mágica cuyo secreto poseía"[39]. Una vez en el poder Acasto, el hijo de Pelias, Jasón y Medea emigran a Corinto. Allí es donde empieza la tragedia euripidea, aunque se aluda a los hechos antes comentados, pues el conflicto se plantea cuando Creonte, rey de la ciudad, decide casar con Jasón a su hija Creúsa. Las horribles consecuencias de esta boda constituyen el tema de la tragedia.

Como hemos hecho alusión en el apartado anterior, Eurípides fue el único trágico que se sintió interesado por una figura tan singular. Su condición de mujer, colocada en unas circuntancias muy desventajosas, así como el trasfondo terriblemente humano que persona tan cruel denotaba, fueron un acicate para su interés. De esta forma, "la princesa de la Cólquida, a la que Jasón sacó de su país para llevarla al extranjero y aquí la abandonó, es sobre todo la mujer que opone al sufrimiento y a la humillación el exceso de su vehemente pasión. Por ello nos olvidamos de la hechicera con todos su mágicos requisitos, por más que éstos sean utilizados en el lugar oportuno. No como bruja, sino como ser humano es demoníaca esa Medea que Eurípides convierte en asesina de los propios hijos. Con una gran libertad, se enfrenta aquí a la tradición, que nos habla del asesinato de los hijos por los corintios y el culto que se les tributó y que en una variante nos permite reconocer el punto inicial para la innovación de Eurípides: Medea mató a sus hijos al intentar hacerlos inmortales por medio de prácticas de hechicería. Se considera la posibilidad de que influyera en la configuración de Medea por parte de Eurípides el hecho de que la mitología habla de Procne, que dio muerte a su hijito para vengarse de su esposo Tereo"[40].

También se ha dicho que la invención por parte de Eurípides del episodio más cruel de la historia de Medea, el asesinato de sus propios hijos, se debió a su interés por no dejar en mal papel a los corintios:

---

[38] Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1984, p. 337.
[39] *ibidem.*
[40] Albin LESKY, *La tragedia griega...*, p. 171.

> The tradition concerning the slaughter of Medea's children was of ancient date, but differed, in one essential point, from the story as told by Euripides. According to the ancient version, the children were not slain by their mother, but by the people of Corinth, to prevent their succession to the throne. The innovation introduced by Euripides is a noteworthy example of the skill with which the old mythology was adapted to the requirements of tragedy. The notion of a mother murdering her own offspring for the sake of revenge imparts to the legend a profound psychological significance of which there was previously no trace, and forms, in fact, the key-stone of the whole play[41].

De la tragedia griega pasamos a la elaboración hecha por Séneca quien tuvo presente en su *Medea*, no sólo la obra de Eurípides, sino también otros modelos: el poema de Apolonio de Rodas sobre la expedición de los Argonautas, la *Medea* de Ovidio – perdida - y la *Heroida XII* del mismo autor. En su versión de los hechos, aparecen como atenuantes de la conducta de la protagonista las dudas de Medea antes, durante y tras realizar su venganza; la caracterización nada heroica y admirable de Jasón; la actitud algo despótica de Creonte y su negativa a que los hijos vayan al destierro con su madre, así como la posición de los componentes del Coro, "amantes de la tradición y adictos a su rey, que censuran como impío lo que tienda a alterar la situación y las normas establecidas"[42]. Además, se acentúa el lado mágico de la protagonista, quien realiza su conjuro en escena, mientras que el final queda más en el aire, ya que no aparece Egeo para facilitarle la huida, por lo que la obra termina, tras la matanza de los hijos en escena, con la maldición en boca de Jasón que Bergamín recoge: *Per alta vade spatia sublimi aetheris/ testare nullos esse, qua veheris, Deos*[43].

La tradición de *Medeas* que hemos podido estudiar sigue, más o menos de cerca, una de estas dos versiones clásicas y aunque la línea grecolatina no se continúa hasta el siglo XVI, aunque hubo diversas traducciones de ambas obras, sobre todo de la de Séneca, pues "los más señalados escritores de la corte de D. Juan II, tradujeron ya gran parte de sus tratados, y atribuyéndole otros muchos, no olvidaron poner en lengua vulgar sus tragedias, imitando a los latinos"[44]. En las páginas siguientes, comentaremos, en primer lugar, aquellas elaboraciones que beben sus fuentes en Eurípides, después continuaremos con las de raigambre senequista, para acabar con las que se apartan radicalmente de uno y otro modelo.

---

[41] A. E. HAIGH, *The Tragic Drama of the Greeks...*, pp. 289-290.
[42] Valentín GARCÍA YEBRA, "Prólogo" a SÉNECA, *Medea...*, p. 36.
[43] SÉNECA, *Medea*, introducción, traducción y notas de Cristina Borobio Ibarrondo, Pilar García Madrazo, Bárbara Otto Schneider y Luisa Sánchez García, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, p. 94, vv. 1026-1027. *Cf.* nota 25 a *Medea, la encantadora.*
[44] Ángel LASSO DE LA VEGA, "Introducción" a SÉNECA, *Tragedias*, Madrid, Biblioteca Universal (Los Mejores Autores Antiguos y Modernos, LXXXVII), 1883, p. XXVIII.

6.1.2.1. Medeas euripídeas.

La versión de *Medea* más antigua nos la proporciona Ludovico Dolce en 1560[45]. El texto mantiene todos los detalles claves de la versión euripídea: Jasón manifiesta casarse para que no les ocurra nada malo a sus hijos, aparece Egeo, los hijos le acompañarían al destierro y Medea pide que se le conceda el plazo de un día. También euripidea, pero con alguna variación, se nos presenta la tragedia de Pierre Corneille, escrita en 1635[46], donde se justifica el desenlace porque ella se ve obligada a partir sin sus hijos y porque Jasón está enamorado de Creusa. Aparece igualmente Egeo para facilitar la huida de Medea y aporta como novedad más destacada el hecho de que mueran Creusa, Jasón y Creón en escena. Corneille ofrece los momentos más importantes de la tragedia. "Il commence par disposer les scènes essentialles de son modèle à l'intérieur des cinq actes: I, 4: monoloque de Médée; II, 2: Creón, Medée; III, 3: Jasón, Médée; IV, 1: Médée, Nérine; V, 2: Ultime debat de Médée; V, 6: Médée, Jason"[47]. Introducirá otros cambios, como la amplificación del papel de Jasón y la caracterización de Creusa – que sí aparecerá en escena[48] - "égoïstement amoureuse, avec candeur", "mais aussi capricieuse: elle a une petite requête aussi impérieuse que difficile à avouer", y para quien "le prix du salut des enfants sera... la robe de Médée!"[49].

Ya en el siglo XX encontramos dos obras que se acercan también al modelo euripídeo. La primera es *Médée, "pièce en deux actes"* de Robinson Jeffers, y que nosotros hemos leído en la adaptación al francés de Julien Philbert[50]. Se trata de una versión completamente fiel a la tragedia clásica, sin ninguna nota diferente salvo la estructura en actos, que ya se había perdido con Séneca. Sin embargo, más interés guarda *Larga noche de Medea* del italiano Álvaro Borrado[51]. La obra prescinde del Coro y resalta la faceta más hechicera de Medea. Pero, curiosamente, presenta también la Medea más humana y también la que mantiene más puntos de contacto con la de Bergamín.

---

[45] Ludovico DOLCE, *Medea*, en *Tragedie di Seneca*, Venetia, Appreso Gio. Battista et Marchion F., 1560.

[46] Pierre CORNEILLE, *Médée*, en *Théâtre Complet, I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1950, pp. 555-615.

[47] André STECHANN, "La *Médée* de Corneille", en AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, préface de Raymond Lebègue. Études de P. Bacquet, G.Bullough, L.Dondoni, M.Dreano, J-L.Flecniakoska, P. Grimal, W.Habicht, H.E.Isar, J.Lapp, R.Lebègue, J.Lefebvre, R.Mac Curdy, J.Morel, M.Pastore-Stocchi, H.Plard, E.Rombauts, W.A.P Smit, A.Stegmann, F.V.Sternfeld. Réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973, pp. 113-126.

[48] Las intervenciones de Creusa se suceden en varias escenas, así en el acto I, en la escena III (Pierre CORNEILLE, *Médée*, pp. 567-568); acto II, escenas IV y V (*op. cit.*, pp. 580-584); y acto V, escenas IV y V (*op. cit.*, pp. 608-613). Pero en ningunas de sus apariciones comparte diálogo con la protagonista.

[49] *op. cit.*, acto I, escena III, pp. 567-568.

[50] Robinson JEFFERS, *Médée, "pièce en deux actes"*, adaptée par Julien Philbert, *Paris-Théâtre*, 99 (1955), pp. 29-59.

[51] Álvaro BORRADO, *Larga noche de Medea*, traducción de César Tiempo, Buenos Aires, Losange, 1956. La obra se había estrenado el 11 de julio de 1949 por la Compañía de Tatiana Pavlova en el Teatro Nuovo de Milán.

Por ejemplo, ambas obra insisten en esas cualidades mágicas y de vidente que posee Medea. Además, en las dos se alude a la inclinación del hombre hacia la violencia:

> NOSIDE.- ¿Hay algo más hermoso que un muchacho que cree haberse hecho hombre porque siente que le baila algo bajo el vientre?
> MEDEA.- No hay nada peor que un varón que participa de todas las cosas violentas[52].

Se observa, además, ese carácter violento en el amor viril, que Medea echa en cara a Jasón, pues la utilizó a ella de igual forma que se servirá de Creusa para conseguir su ambición[53]. Y el mismo amor que sintió ella ha encendido en su rival: "MEDEA.-(...) Los mismos gestos, las mismas palabras, las mismas miradas de cuando él entró en mi casa..."[54].

Curiosamente, en esta versión los regalos que ella brinda a la novia deberían servir para que ésta se conmueva y acepte quedarse con sus hijos: "Lo pensarán dos veces antes de rechazar a mis hijos con regalos tan preciosos"; o bien "No tienen nada que temer de los regalos de Medea!"[55]. No obstante, su gesto no es comprendido y expulsan a sus hijos del palacio, ante la pasividad de Jasón, porque temen que contengan algo malo. Debido a la persecución y hostigamiento, por parte de los súbditos de Creón, de que son objetos sus hijos, Medea los defiende con fiereza:

> MEDEA.- (...) ¡Mujeres, yo sólo puedo soportar este griterío. Y podré soportarlo durante toda mi vida. Pero evitádselo a los niños. Cerradles los oídos. Si pudiera volverlos a engullir en el útero materno, éste sería el solo remedio!...[56].

Tras su crimen, afirma haberlos matado por piedad y la obra acaba con una nueva consideración sobre la crueldad de los hombres, que ha provocado la muerte de los tres seres más inocentes: los dos hijos de Medea y Creusa, quien cayó desde la torre desde donde observaba cómo la multitud perseguía y asaltaba la casa de Jasón. Por eso, mientras Creón se lamenta egoístamente por su reino y su descendencia perdida, Medea ofrecerá la conclusión de la obra:

> CREONTE.- Los inocentes perecen...
> MEDEA.- Han sabido demasiado de una sola vez. Y tu hija ha medido qué cosa significa ser esposa y madre. Ha sabido en una vez qué cosa es la traición y el engaño. ¡Y se ha negado a convertirse en mujer!...[57].

---

[52] *op. cit.*, p. 15.
[53] *op. cit.*, pp. 58-59.
[54] *op. cit.*, p. 20.
[55] *op. cit.*, p. 66 y 69, respectivamente.
[56] *op. cit.*, pp. 74-75.
[57] *op. cit.*, p. 78.

La inocencia y el amor femeninos se oponen a la violencia y el sexo de hombres como Jasón, quien corrompió con la piedad y el amor a Medea y quien ha vuelto a traer la desgracia, de nuevo, a otra mujer. Por eso, el lamento feminista que en la obra aportaba Eurípides se engrandece aquí para darnos una visión de la mujer como víctima de una sociedad mandada por la ambición y la violencia de los hombres. Rasgos de esa lamentación que aporta Borrado los encontraremos en *Medea, la encantadora*, donde la sangre creadora, enfrentada a la destructora, cobra un carácter parecido al de *La sangre de Antígona*. También en la "explosión trágica" de nuestro autor, Creusa es vista como *alter ego* de Medea, aunque, en la obra del italiano ésta no aparezca sobre el escenario. A pesar de las similitudes que hemos observado, sería arriesgado hablar de alguna relación entre ambas visiones que no se deba a la mera coincidencia, al margen de que nuestro escritor sabe proporcionar a su obra una dimensión existencialista que en la del italiano no es representativa.

Por último, debemos decir respecto a las versiones de Unamuno, González Vergel y Sastre que se tratan de meras adaptaciones de la tragedia de Eurípides, tal y como intentaremos demostrar en el apartado siguiente, al hablar de la obra de Bergamín[58].

6.1.2.2. Medeas senequistas.

Si nos fijamos ahora en las piezas que toman como punto de referencia la tragedia de Séneca, no encontraremos la primera hasta la *Médée* de Mousier de Longepierre, del año 1776[59]. Eso no quiere decir que Séneca no tuviera un enorme éxito a lo largo del Renacimiento, pues su obra gozó de mayor difusión que la de los griegos, por estar escrita en latín y por discutir ideas que, en ese siglo "retrouvaient une valeur d'actualité: clémence ou sévérité, bonheur d'une vie modeste et campagnarde, malheurs subit des Grands"[60]. Además, contiene otros elementos afines a ese periodo literario, como crímenes políticos, guerras, encantamientos mágicos, etc. De esta forma, su influencia fue decisiva en varios autores, Robert Garnier en Francia, y Giraldi y Dolce en Italia, mientras que declina su importancia a lo largo del siglo XVII por diversas razones, entre otras, el cambio en la forma de pensar y los gustos del público.

Tradicionalmente, se ha venido estudiando la influencia de Séneca a partir de la realización de "une espèce d'inventaire des horreurs et de voir sons quels aspects elles apparaissent dans les oeuvres de quatre dramaturges qui écrivaient leurs tragédies dans le dernier quart du XVIe siècle: Jerónimo Bermúdez, Gabriel Lasso de la Vega, Cristóbal de Virués et Lupercio Leonardo Argensola. Nous savons que Sénèque avait connu très tôt, une large audience en Espagne. Mosén Antonio Vilaragut, majordome de Juan I, n'avait-il pas traduit l'*Hercule furieux* et la *Médée* du dramaturge cordouan à la fin du XIVe siècle?. Il existe, dès le XVe siècle, des traductions des tragédies de Sénèque ainsi qu'en font foi les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Madrid et de la Bibliothèque

---

[58] Ver el apartado *"Medea, la encantadora"* en este estudio introductorio.

[59] Monsieur de LONGEPIERRE, *Médée*, en *Collection de tragédies et comédies, choises de plus célebres auteurs anciens*, t.VII, Livourne, Thomas Masi et Compagnie, editeurs et Imprimeurs-Libraires, 1766, pp. 257-317.

[60] Raymond LEBÈGUE, *Préface* , en AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance...*, p. X.

de l'Escurial. On sait d'autre part que les traductions de Sénèque parues à Ferrare, à Venise, à Anvers et à Lyon aux environs de 1484 étaient connues des humanistes espagnols. Cependant ce sont les traductions et imitations de Ludovico Dolce, en 1560, qui semblant avoir eu le plus d'influence sur les auteurs espagnols"[61]. Es decir, que sólo se ha podido hacer hincapié en la influencia del llamado *horror* de Séneca en la dramaturgia posterior y a repasar las diversas traducciones de sus obras que se han ido produciendo, ya que no encontramos, hasta el siglo XVIII, ninguna versión o reelaboración propiamente dichas.

De ahí que volvamos a la obra de Longpierre, donde podemos destacar que sigue incluso la estructura en cinco actos de la *Medea* de Séneca y que la única novedad importante que incluye es la aparición de Creusa en escena, para dejar claro el amor que siente por Jasón. Más interés posee *Medea cruel* de Benito Rubio y Ortega[62]. El autor incorpora a la trama senequista elementos del mito tomados de Ovidio y declara en el prólogo que con su pieza intenta ir contra las comedias de magia de la época así como contra la inverosimilitud de los dramas lopescos[63]. Por otro lado, alude a que "sería más útil, que en vez del estudio tan afectado que hacemos de observar religiosamente las unidades nos dedicásemos a imitarles en la invención de que carecemos, y aun a mejorar el verso"[64]. Las innovaciones que incorporan son varias. La primera surge por la aparición de un nuevo personaje en escena. Se trata de Tebanes, hermano de Medea y prometido de Creusa, quien ayudará a la protagonista en su venganza al prender fuego al palacio de Corintio, pereciendo todos los que en él se encontraban, excepto Jasón. Por su parte, no se ve sobre el escenario el asesinato de sus hijos, de los que en esta ocasión sí tenemos los nombres: Mermero y Pheretes. Y, por último, no se presenta a Creusa como una doncella inocente y enamorada de Jasón, sino como una criatura caprichosa, que destierra de su reino a su antiguo prometido y que chantajea al marido de Medea con matar a sus hijos si no se casa con ella[65].

6.1.2.3. Otras *Medeas*.

Encontramos también algunas *Medeas* que se apartan de los dos modelos clásicos. Entre este tercer tipo, hallamos, por ejemplo, la "función trágico-cómica que en obsequio del público de Madrid representa la Compañía de Manuel Martínez el día 5 de agosto de 1793. Su autor Don Luciano Francisco Comella"[66]. Se trata de una pantomima donde llevan a sus últimos extremos los gestos exagerados y tremendos de cada uno de los personajes, incluida Creusa. También es una versión antiheroica la de Luis Riaza[67], donde aparecen todos los elementos del mito transformados libremente y al antojo de su autor. El

---

[61] Jean-Louis FLECNIAKOSKA, "L' horreur morale et l'horreur matériale dans quelques tragédies espagnoles du XVIº siècle", en AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance...*, p. 72.
[62] Benito RUBIO Y ORTEGA, *Medea cruel, (tragedia nueva)*, Madrid, Imprenta Real, 1787.
[63] *op. cit*, pp. V-XIV.
[64] *op. cit*, p. X.
[65] *op. cit*, acto I, escenas V y IX, pp. 15-19 y 28-31, respectivamente.
[66] Luciano Francisco COMELLA, *Medea y Jasón*, Madrid, s.e, 1793.
[67] Luis RIAZA, *Medea es un buen chico, Pipirijaina*, 18, (enero-febrero 1981), pp. 1-71.

personaje de Medea juega a representar su mito y el de todos los personajes de la tragedia, noche tras noche, en espera de Jasón, que nunca llega a aparecer.

Totalmente ajena a la temática del mito clásico es la *Medea* de Martín Pou[68]. Se trata de una comedia de salón insustancial en la que la esposa de un General se empeña en remozar a su marido, "como Medea al padre de Jasón", para evitar, de esta manera, las habladurías que podrían producirse a causa de la diferencia de edad entre ambos. El argumento y el contenido mítico no llegan más allá.

Mucho más interesantes en cuanto a incorporación de motivos o elementos que no aparecían en los dos clásicos resultan las siguientes cinco piezas. En *Medea* de Cesare della Valle[69] aparecen, en dos de los cinco actos, varias escenas en las que Medea y Glauca tienen un cambio de impresiones que sólo logra encolerizar más a la protagonista, quien no perdonará que Jasón prefiera a su rival y pretenda quedarse con los hijos de ambos. En la ópera italiana *Medea*[70], se cambia el final, pues la heroína matará, con el mismo puñal con el que había asesinado a sus hijos, a su rival y a sí misma. Es curioso observar que tanto esta Medea como la *Medeia*, de Francesc Pujols[71], se suicidan y se diferencian así de las versiones más conocidas, "que són la d'Eurípides, la de Sèneca i la de Corneille; perquè jo vaig voler, per una banda, humanitzar, com ara és moda de dir, la figura d'aquella dissortada i, per altra, afegir-li grandesa tràgica. En efecte, la meva *Medeia* comprèn que no m'ha tret res, d'assasinar els seus fills, ja que aquest horrible crim (...) en comptes de trencar el cor del pare, que continua amb la rival, només ha servit per trossejar, encara més, el seu cor de mare i esposa; convençuda així mateix que, malgrat tot el seu poder no pot lluitar contra el destí, Medea se suïcida amb el punyal encara regalimant de la sang dels seus fills"[72]. Además esa humanización conlleva el que no se haga mención ni de su origen divino ni de sus poderes mágicos.

En otra versión catalana de la obra, *Jasó i Medea* de Romà Comamala[73], será el esposo de Medea quien muera también y el móvil de la protagonista no serán los celos, pues no aparece Creusa, sino la religión. "Jasó se'ns presenta com un pare amorós sota el domini pervers d'una bruixa, sota l'influix nefast de Medea. Medea sent que el velló d'or que ella va aportar com un pare amorós sota el domini pervers d'una bruixa, sota l'influix nefast de Medea. No queda clar perquè Medea mata els seus fills, però després de fer-ho, se'n va amb el velló d'or i Jasó mor abrasat en la nau Argo. El que separa Jasó de Medea és la religió, el velló d'or, no l'ambició de poder polític de Jasó. I els nens sembla

---

[68] Martín POU, *Medea*, Palma de Mallorca, Tipo-Litografía de Bartolomé Rotger, s.f.
[69] Cesare DELLA VALLE, *Medea, (tragedia in cinque atti)*, s.l., s. e., s.f.
[70] ANÓNIMO, *Medea, "tragedia lírica"*, Barcelona, Tipografía de don Agostino Gaspar e Roca, 1845.
[71] Francesc PUJOLS, *Medeia, (tragèdia en tres actes)*, Barcelona, Imprenta A. López Llausás, 1923.
[72] Maria Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Barcelona, Tesi doctoral, juny 1987, p. 38.
[73] Romà COMAMALA, *Jasó i Medea*, en *Variacions sobre mites grecs*, vol.I, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1977.

que morin perquè no hi hauria versió possible de Medea sense la mort dels seus fills, però aquestes morts manquen d'explicació coherent a l'obra"[74].

La última *Medea* que destacamos es la de Jean Anouilh[75], que guarda varios elementos en común con la de Bergamín. La obra transcurre "*delante de un carromato*" y se oyen "*músicas, vagos cantos a lo lejos*"[76]. Esta ambientación de fiesta nos recuerda a la que presenta *Medea, la encantadora* con "*Música de fiesta lejana. Al fondo, entrada de una cueva o tienda en el campamento de gitanos*"[77]. Pero además de ese aire gitano que parece envolver ambas obras, se produce en las dos la rebelión y autoafirmación de la protagonista a partir del rechazo del que ha sido objeto:

> MEDEA.- (...)¡Oh dulzura! ¡Oh fuerza perdida!... ¿Qué había hecho de mí, nodriza, con sus grandes manos calientes? Bastó que entrara en el palacio de mi padre y que posara una en mí. Diez años han pasado y la mano de Jasón me abandona. Me recupero. ¿He soñado! Soy yo. ¡Medea! Ya no aquella mujer apegada al olor de un hombre, aquella perra aguardando acostada. ¡Vergüenza! ¡Vergüenza! Me arden las mejillas, nodriza. Lo aguardaba todo el día, con las piernas abiertas, amputada...[78].

Sobre esa misma idea insisten dos excalamaciones de la protagonista de Anouilh un poco más adelante: "Jasón, tú la habías dormido y ahora Medea despierta!"; o bien, tras consumar el asesinato de Creusa: "Ahora, Medea, tienes que ser tú misma..."[79]

Otros temas coincidentes entre ambos autores son: la alusión al envejecimiento de la protagonista: "¿He envejecido como tú, Jasón?"[80]; su rechazo a aceptar ahora la piedad que éste le ofrece en lugar del amor pasado: "¡Te prohibo la piedad!"[81]; y, por último, que su reafirmación como Medea le conduzca, por un lado, a desear el regreso a la infancia cuando era "exigente y pura"[82] y, por otro, al filicidio, pues sólo así podrá recuperar su pasado:

> MEDEA.- (...) He recuperado mi cetro; mi hermano, mi padre y el vellocino de oro han sido devueltos a Cólquide: ¡he recobrado mi patria y la virginidad que me habías arrebatado! ¡Soy Medea, en fin, para siempre! Mírame antes de quedarte solo en ese mundo razonable, mírame bien, Jasón[83].

---

[74] Maria Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX...*, pp. 132-133.
[75] Jean ANOUILH, *Medea*, en *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1960.
[76] *op. cit*, p. 195.
[77] *Medea, la encantadora*, p. 291.
[78] Jean ANOUILH, *Medea...*, p. 199.
[79] *op. cit.*, p. 200 y 218, respectivamente.
[80] *op. cit.*, p. 207.
[81] *op. cit.*, p. 211.
[82] *op. cit.*, p. 220.
[83] *op. cit.*, p. 221.

Anouilh hace que Medea se suicide lanzándose al fuego que ha provocado en el carromato, tras herirse con el puñal con que degolló a sus hijos. No utiliza el fuego como metáfora del dios Sol, abuelo de la protagonista en cuyo carro huye en las versiones clásicas, sino como elemento purificador de algo impío, por eso la obra termina con las palabras de Jasón abogando por la vida y una escena cotidiana y ajena al mito, en la que la Nodriza y el Guardia hablan del café, del tiempo y de las cosechas para el año que se aproxima.

Como vemos, los finales que disponen cada uno de los dos autores para sus protagonistas resultan totalmente diferentes, pues Bergamín se une a las tragedias clásicas en su deseo de salvar a Medea de la muerte. Además, Anouilh sigue más de cerca el relato mítico, con el diálogo entre Medea y Creón, donde ésta le pide el plazo de una noche e irse con sus hijos. Por su parte, Creusa no aparece en la pieza francesa sobre el escenario, mientras que en *Medea, la encantadora* tendrá un papel crucial dentro de la trama y el conflicto trágico.

Todo este repaso de las tragedias más relevantes que toman como protagonista al personaje de Medea ayudan a entender las posibilidades que ofrecía la obra para ser tratada de forma muy diferente. Curiosamente, frente a *Antígona*, que solía tener más interpretaciones que versiones distintas, *Medea* se erige como una pieza en la que algunos dramaturgos, prescindiendo de los modelos de Eurípides y Séneca, se atreven a innovar o reformar mayor número de elementos. Bergamín toca, al igual que Anouilh o Barrado, una serie de aspectos que en las tragedias griega y latina sólo se apuntaban: el abandono de Jasón por una mujer más joven; su autoafirmación como ser mágico y divino que por amor perdió sus poderes - y que sintetizan las palabras senequistas: *Medea superest*, "permanece Medea"[84]- ; o el deseo de regresar a la inocencia y a la virginidad que tenía antes de que Jasón la desposase. Nuestro dramaturgo se desviará de las dos versiones antiguas en el momento en que presciende del diálogo entre Creón y Medea, para otorgar más protagonismo a una figura que, en algunas de las versiones, pasa totalmente inadvertida, Creusa. Este enfoque provoca que la tragedia cobre un nuevo giro y que, por medio de la rival, podamos conocer mejor a la encantadora Medea. Además, la obra se acerca a las versiones de Eurípides y Séneca por la utilización lírica de los coros, esas partes cantadas que en, prácticamente, todas las versiones no clásicas se eliminaron.

Por otro lado, al igual que ocurrirá en *Antígona*, Bergamín existencializa el conflicto, nos muestra claramente cómo se siente Medea, a través de los secretos que va revelando ante los ojos de Creusa. De esta forma, su Medea es más que un personaje monstruoso, que comete el peor crimen concebido por el ser humano, matar a sus propios hijos. No le interesa mostrar si Jasón la abandona por su ambición de poder - para él o para su descendencia- o bien por debilidad y miedo a resistirse a un mandato real. Y es que, aunque en otras versiones quisieran mitigar el papel de Medea, lo cierto es que su fuerza es increible. En un momento en que se encuentra repudiada y sin asilo posible , "exiliada i en mans de Jasó, assassina i traïdora dels seus per Jasó, Medea es sent sense sortida i desitja la mort. Però el seu temperament és fort. Sap que ningú no la protegirà. És molt conscient de la situació es que viuen les dones i el seu discurs a les dones de Corint podria ser quasi un discurs feminista actual. Sap que les dones no poden repudiar al marit,

[84] SÉNECA, *Medea*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, p. 50, v. 165.

que necessiten un amo per al seu cos, que no poden sortir de casa i no poden estar en contacte amb altres dones, que han de parir. Sap que la dona és feble i propensa a les llàgrimes i que gaudeix d'una fama injuriosa.". Y son varias las razones que le llevan a matar a sus hijos, "per a causar dolor a Jasó, per a destruir la casa de Jasó, per a no entregar-los a l'enemic, perquè el seu avenir és massa incert, i si és precís que morin, els matarà ella que els ha engendrat. Però sap que no els tindrà a la seu vellesa, i que suportarà la càrrega de la seva acció impia"[85].

Algunos autores dejarán que la autora de tan despiadados crímenes salga impune e incluso, siguiendo a Eurípides, le proporcionarán con Egeo un nuevo esposo[86]. Quizás porque el personaje de Jasón, débil, egoísta e infiel, tampoco despertaba grandes simpatías, o porque Medea, en el fondo, da una lección de lucha contra el sufrimiento y el dolor que le ha sobrevenido. Su condición divina y mágica también ayudaría a explicar la justificación de su cruel venganza. Aunque, sobre todo, destaca la feminidad de Medea, su airada inconformidad ante la crueldad de los hombres y su deseo por pagar su egoísmo con la misma moneda. Las dudas de la protagonista antes de la cruel matanza y las razones que defenderían su crimen - que sus hijos no cayesen en manos enemigas - nos ayudan a entender el porqué de esa predilección por la obra a lo largo de todos estos años y también el especial interés que pudo tener Bergamín.

6.2. *Medea, la encantadora.*

Al iniciar este trabajo nos encontramos con un autor ya familiar para nosotros, Bergamín, y un tratamiento peculiar de un mito clásico que, desde luego, tras pasar por sus manos, no podrá se otra cosa que *su Medea*, con las contradicciones, paradojas y aforismos a los que es tan aficionado.

Bergamín es un autor complejo, poeta, dramaturgo, crítico o ensayista y, precisamente, la conjunción de todos estos exponentes le lleva "a hacer auténticos ensayos dramáticos, opinando de esta manera sobre los grandes mitos del teatro universal. *La sangre de Antígona* y *Medea la encantadora* son modélicos en este sentido"[87]. Y es esta "encantadora" Medea la que nos proponemos estudiar, una visión a lo teatral de aquellos aspectos que Bergamín relacionaba o creía que podían teorizarse teatralmente a partir de la figura y el mito de Medea.

En esta ocasión nuestro acercamiento a la obra viene respaldado por la confianza de que lo difícil es entrar en el laberinto bergaminiano; y, una vez dentro, es cuestión de enredarse aún más en él. Como pequeño, en cierta manera, homenaje a la obra y a su autor, analizaremos, en primer lugar, la originalidad de enfoque y tratamiento de *su* Medea, respecto a las clásicas y españolas contemporáneas, para detenernos, después, en los aspectos más interesantes de la obra.

---

[85] Mª Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins*..., pp. 17-18.

[86] Así ocurre con las *Medeas* escritas por Ludovico Dolce, Pierre Corneille, Robinson Jeffers y Álvaro Borrado.

[87] César OLIVA, *El teatro desde 1936. Historia de la literatura español actual, 3*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 180.

6.2.1. *Medea* como mito universal y español.

El año 431 , Eurípides "presentó ante el público ateniense una de sus obras maestras, *Medea*. La tragedia debió de escandalizar a los espectadores, no habituados a considerar los recovecos del corazón humano con semejante crudeza"[88], ni a contemplar hasta dónde puede llegar la pasión de una mujer herida en lo más íntimo por la traición de su esposo. Y es que, sin duda, la obra les hacía vacilar, "aunque sea por unos momentos, en su firme convicción de que la razón humana es capaz de dominar las infinitas pasiones que se debaten continuamente en las almas de los hombres"[89].

Por tanto, un tema como el de *Medea* no era grato ni al público ni a los autores griegos, pues ni Sófocles ni Esquilo la introducen dentro de sus repertorios. Pasión contra razón, análisis exhaustivo de lo más recóndito en el sentimiento de una mujer ultrajada y desdeñada, eso es *Medea*, al margen de la trama del relato mítico y de una vida jalonada de los más terribles crímenes llevados a cabo por amor. Ahora el odio, llevado hasta la última crueldad, resultaba más difícil de comprender o de llegar a justificar por nuestro parte.

Así que no deja de ser curioso que sea un estoico el que nos ofrezca la segunda gran versión del mito. Existe, al parecer, una *Medea* perdida de Ovidio, pero será el cordobés Séneca quien se atreverá incluso - yendo contra cualquier preceptiva clásica y contra nuestra propia sensibilidad - a mostrarnos el asesinato de los hijos "coram populo", ante los ojos de los espectadores.

Hemos señalado antes la perplejidad que podía producir el hecho de que un filósofo y poeta estoico sea, precisamente, el que valore y escriba sobre el triunfo de lo irracional en el hombre. Pero debemos tener en cuenta que Séneca, en todas sus tragedias, imprime una pasión intensa, verdaderamente volcánica, cuya violencia suele mitigar con los interludios corales que, sin romper la conexión de la acción dramática, se relajan en descripciones de carácter lírico.

Una pasión intensa y volcánica que puede explicar la elección de este tema y su valoración por parte de Bergamín, como "Explosión trágica en un acto", lo que permitiría además seguir las huellas de otro autor español contemporáneo que ha sabido enfrentarse con el mito de Medea y que no es otro que Unamuno, autor muy admirado por Bergamín y casi tan paradójico y aforístico como él mismo.

Pero cabría distinguir ya desde el principio entre ambas obras. Unamuno se limitó a traducir la *Medea* de Séneca en 1933, como él mismo afirma, "sin cortes ni glosas, del verso latino a prosa castellana", y a resaltar que en la pasión tremenda "de la terrible maga-bruja-desterrada, que antes de desprenderse de sus hijos los sacrifica, vengadora, a un rencor infernal", hay "mucho de la tremenda pasión que agita las más típicas tragedias de la historia de nuestra España"[90]. Es más, cuando Alberto González

---

[88] Alberto MEDINA GONZÁLEZ, "Introducción" a EURÍPIDES, *Tragedias, I...*, p. 24.
[89] *ibidem*
[90] Palabras recogidas en José MONLEÓN, "De la traducción de Unamuno a la versión de Vergel", *Primer Acto*, Madrid, 129, (febrero 1971), p. 38.

Vergel adapta la tragedia de Séneca en la versión de Unamuno en 1971[91], se limitará a "actualizar" la obra trasladándola a un momento histórico más cercano, la conquista española de América a partir de 1492, mezclada con elementos anacrónicos, como pueden ser la aparición de un Creonte rousseauniano y de una Creusa, símbolo de la Revolución Francesa. Pero respeta la estructura en cinco actos e incluso el desarrollo o la sucesión de las escenas hasta el punto de que el orden de acontecimientos es el mismo, así como las intervenciones de los personajes. Se limitan, por tanto, a dar mayor relieve al coro como interlocutor de los personajes, quedando así el texto, en algunos pasajes, desglosado en dos. Por otro lado, esa presencia mayoritaria del coro a lo largo de la obra contrasta con las cinco intervenciones puntuales al final de los cuatro primeros actos y al principio del quinto que aparecen en la *Mede*a de Séneca.

Sin embargo, sin quitar valor a la adaptación, ese uso del coro de forma ritual y para actualizar históricamente el mito, es la única originalidad patente respecto a Séneca, ya que la idea de entender a Medea, identificándola con Atahualpa, la proporciona el texto latino, a partir de algunos de sus verso: "pasados los años, vendrán tiempos nuevos: / soltará el Océano, los lazos del orbe, / y un gran continente saldrá de las olas, / y Tetis la gloria verá de otros mundos. / Y entonces la tierra no acabará en Tule"[92]; texto que se ha interpretado como una profecía del descubrimiento de América.

Igual respeto y consideración hacia el original, esta vez de Eurípides, sigue Sastre cuando presenta su "versión para un teatro popular del siglo XX"[93], y a la que prefiere definir como "restauración", más que reconstrucción arqueológica de la *Medea* griega. Aquí nos encontramos de nuevo con idéntica sucesión de intervenciones que las del original de Eurípides, aunque se ha suprimido alguna intervención del Corifeo, antes de la aparición en escena de Jasón, por ejemplo[94], y se ha modernizado y agilizado el lenguaje y la expresión.

Al margen de la mayor o menor fortuna de todas estas versiones, es importante destacar que la recreación de los mitos literarios es "una de las tendencias más acusadas del teatro español de la postguerra, y que puede destacarse en las creaciones de los dramaturgos y colectivos de las generaciones"[95]. Entre las causas que encontraríamos pueden citarse "la aceptación del reto que supone dar nueva vida a unos mitos asimilados desde la juventud" y "durante los años oscuros del franquismo, el deseo de infundir en un público demasiado adormecido un mensaje de carácter ideológico, capaz de suscitar la

---

[91] Versión reproducida en *Primer Acto*, Madrid, 129, (febrero 1971), pp. 39-54.
[92] SÉNECA, *Medea*..., p. 61, vv. 375-379.
[93] Alfonso SASTRE, "*Medea* de Eurípides.Versión para un teatro popular del siglo XX", *Primer Acto*, Madrid, 44 (febrero 1963), pp. 37-55.
[94] Por ejemplo, desaparece - véase *op. cit*., p. 46 - una de las entradas: "¡Espantosa y mala de curar es la cólera, cuando los amigos provocan mutua discordia!" (EURÍPIDES, *Medea*, en *Tragedias, I*, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 36), 1998, p. [186], v. 520).
[95] Mª Francisca VILCHES DE FRUTOS, "El mito literario en el teatro español de posguerra, en AAVV., *El mito en el teatro clásico español*, edición de Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, Madrid, Taurus (Persiles, 188), 1988, p. 82.

reflexión y el planteamiento de una nueva visión sobre los hechos culturales y, en última instancia, sobre los políticos y sociales”[96].

Por supuesto, y a tenor de lo que conocemos de Bergamín, su *Medea* irá mucho más allá y, como él mismo afirma, “empieza, diría que justamente, donde las de Eurípides y Séneca acaban: porque se ciñe al descarnado esqueleto vivo de su trágica atrocidad; la dramática ilusoria de su angustia”[97]. Por tanto, esta obra, sin dejar de respetar su ideal de que el teatro no hable “más que un solo lenguaje enteramente inteligible: el de la máscara”[98], supone también un intento de escribir teatro sobre teatro anterior y, esta vez, para un teatro real, no para un fantasma.

6.2.2. *Medea* de Bergamín.

Escribir teatro para Bergamín es escribir teatro poético y en este sentido, como afirma Monleón, se tratará de teatro en el teatro, es decir de un teatro “que no aspira a ser tomado por la realidad naturalista, sino precisamente, por teatro, por juego, con la esperanza de que así podrá llegar mucho más lejos en la exploración del misterio”[99]. De esta forma, Bergamín califica su teatro como “máscara de cristal”[100], pero sin olvidar al hombre pues, como diría Nietzcshe, “la mejor máscara es el rostro”, máxima que nuestro autor aprovecha para preguntarse“¿no es posible concebir siquiera un arte, una poesía que no tenga rostro humano?”[101]. Su respuesta la conocemos a partir de su oposición a la teoría de la deshumanización del arte propuesta por Ortega[102] y también en la forma en que Bergamín, tanto en su Antígona, como ahora en Medea, sabe concretar e individualizar los conflictos y las angustias, poniéndoles siempre un nombre propio, un nombre de persona. No estaremos, por tanto, ante un conflicto abstracto entre pasión y razón, sino ante “la dramática máscara ilusoria de su angustia”[103], la angustia de una persona, Medea, incapaz de encontrar a Dios y de llenar, por tanto, el vacío espacio desesperado de los cielos, ya que para Bergamín, siguiendo a Pascal, “todo lo que no es Dios no podrá llenar, colmar tu espera”[104].

Por otra parte, escribir teatro sobre teatro es una de las preferencias de Bergamín, cuya revisión de mitos y personajes no se detiene en los clásicos grecolatinos, *Antígona*, *Medea*, *Hécuba*, sino que llega a mitos europeos y españoles como los de

---

[96] *op. cit.*, p. 83.
[97] *Medea, la encantadora*, p. 315.
[98] José BERGAMÍN, “Acotaciones a *Medea*”, *Primer Acto*, Madrid, 44 (febrero 1963), p. 35; recogido en nuestra edición, p. 314.
[99] José MONLEÓN, “Introducción al teatro de José Bergamín”, *Primer Acto*, Madrid, 185 (agosto-septiembre 1980), p. 29.
[100] José BERGAMÍN, “Acotaciones a *Medea*”, *Primer Acto...*, p. 36; en nuestra edición, p. 316.
[101] José BERGAMÍN, “Hombre sin rostro”, *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus, 1959, p. 106.
[102] Sobre esa cuestión, ver la nota 92 a *Medea, la encantadora*.
[103] *Medea, la encantadora*, p. 315.
[104] José BERGAMÍN., “Prólogo a *Medea, la encantadora*”, *Primer Acto...*, p. 25; y p. 289 de nuestra edición.

Hamlet, don Juan o la doncella guerrera de la lírica tradicional. Y es que para él, "el arte se hace, se compone eligiendo su material y no inventándolo"[105]. Así que lo que nos interesa saber en este caso es cómo aprovecha el "material" que le brindaban ya constituido otros dos autores: Séneca y Eurípides.

6.2.2.1. Innovaciones temáticas.

El mismo Bergamín nos señala en las palabras que preceden a la obra, a modo de ensayo teórico, los aspectos que él más ha valorado en el tratamiento del mito trágico de Medea por parte de los dos autores clásicos, así como las innovaciones que comporta el suyo.

En primer lugar, diferencia, en cuanto al sentido global de la obra, las dos posturas de ambos trágicos, pues el significado esencial se existencializa, de manera que de el "Destino, Fatalidad o Providencia, velado musicalmente de sangre y lágrimas por el griego se desvela y revela en Séneca como conciencia humana trágica de la libertad"[106]. Así, si Medea luchaba contra todos en Eurípides - Creón, Jasón y todo el pueblo corintio - en Séneca se enfrenta con su "angustioso vacío", con "la plenitud de soledad del infinito desierto de los cielos, como en sus últimas palabras le anuncia Jasón"[107]. Y esa perspectiva es la que toma Bergamín, no sólo al repetir esa escena y palabras al final de su *Medea*, sino al centrar el tema principal de la misma, al igual que en gran parte de su teatro, en "su búsqueda de la luz y la sustancia, de la identidad y de la fe"[108].

De este modo, no sólo Creusa sino también nosotros contemplaremos "lo que nadie pudo ver jamás de Medea: su desencanto"[109] y le preguntaremos desde el principio, junto al Ama: "¿Por qué dudas ahora de ti misma, Medea?"[110], es decir, ¿cómo has pasado de encantadora a desencantada?. Para Bergamín son dos los motivos que confluyen en la respuesta.

El primero de ellos, y que ya ha quedado colocado como respuesta de la propia Medea al inicio de la obra,estriba en que "he empezado a ver con mis propio ojos el tiempo" (p. 294, v. 52); un tiempo "que escapa a tus encantos o te los roba" (p. 298, nota 46). Ante el abandono del amor y de los hombres, Medea se siente sola y desencantada; un desencanto que, con un valor paradójico y aforístico muy del gusto bergaminiano, nos lleva a considerar que el tiempo ha quebrado sus encantos, su juventud y su belleza, en un sentido estricto del término, pero también a tener en cuenta el segundo motivo y principal de su angustia: ha perdido su poder "encantador", su rasgo característico principal y, por

---

[105] José BERGAMÍN, "La prefabricación del arte", *Lázaro, don Juan y Segismundo*..., p. 145.
[106] José BERGAMÍN, "Prólogo a *Medea, la encantadora*", *Primer Acto*...p. 24; en nuestra edición, pp. 285-290.
[107] *op. cit.*, p. 286.
[108] Nigel DENNIS, "José Bergamín y su conciencia escamoteada", *Primer Acto*, Madrid, 170-171 (julio-agosto 1974), p. 11.
[109] A partir de ahora, y para facilitar la lectura, aludiremos al "Prólogo", a las "Acotaciones" y al texto, por nuestra edición. En este caso, *Medea la encantadora*, p. 304.
[110] *Medea, la encantadora*, p. 294, v. 51.

tanto, su personalidad. Sin embargo, esa pérdida de identidad se había producido antes, cuando Medea había dejado de ser divina, ya que, como recuerda a Jasón: "sólo por tu amor quise ser humana" (p. 299, nota 52). Un amor que, como en *Antígona*, irá asociado a la sangre como capacidad de procreación, pero también a los crímenes de los que Medea se manifiesta culpable, cosa que no ocurrirá con Antígona. Por otro lado, Medea recuerda al personaje legendario de Melusina, quien también pierde su "divinidad" cuando se enamora y se casa con Conrado, tal y como el propio Bergamín sugiere: "No sé que tenga espejimos bergamascos esta *Medea, la encantadora*, que la puedan emparentar con su bergamasca – y andaluza también, si madrileña, o un si es no mexicana – *Melusina*, espejada en la trivialidad lunar (trivialidad de Trivia) de sus tres almas inmortales"[111].

Por tanto, en *Medea la encantadora*, observamos, como señalaba muy bien Nigel Dennis, a propósito de *La risa en los huesos*, "la dramatización de una conciencia doblada hacia dentro, en introspección acongojada. Vemos allí el espectro del Tiempo - enemigo sin piedad -. Vemos los personajes torturados por la ausencia divina, (recordemos la influencia de Pascal y Nietzsche), buscando un nombre en vez de un título y esforzándose por descubrir la sustancia de su ser"[112].

De esta forma, le es más afín el texto de Séneca, pues mientras en Eurípides, "Medea permanece lúcida y es la pasión, no la ceguera, la que impulsa"[113], en Séneca se nos muestra "más desnuda de cuerpo y alma, casi descarnada o despellejada, poniendo en carne viva todo el horror de su pasión de amor desesperante" (p. 286). Por otro lado, hay algo más que juega a favor de Séneca en la apreciación de nuestro autor. En los cielos vacíos de dioses a que es enviada la Medea senequista, cree ver Bergamín "la sombra divina y humana de la Cruz" (p. 286), y no es extraño que en la edición de su obra estén reproducidos los versos finales con los que el cordobés acababa su obra: "*Per alta vade spatia, sublimis aetheris: / Testare nullos esse qua veheris deos!*"[114], y que el propio Bergamín los coloque en penúltimo lugar, pues, en su *Medea*, la última palabra la tendrá ésta y no Jasón. Palabras, por cierto, que contienen una tonalidad esperanzadora que resalta manifiestamente con los nuevos crímenes de Medea y su actitud "desencantada" a lo largo de toda la obra: "A ti, Padre celeste, voy! ¡Tú, Él solo, guíame!... ¿voy a poblar tu eterna soledad divina de humana soledad, de amor!..."[115]. Juega aquí de nuevo Bergamín con los contrastes y las paradojas , pues a la maldición de Jasón opone estas palabras de Medea, llenas de esperanza aún más dramática si tenemos en cuenta que Medea es culpable de encantar y matar a Creusa así como de asesinar a sus propios hijos.

Más dramática se revela su propia autodefensa respecto al filicidio. Medea, ante la "piedad" de quienes, como Jasón, le piden que huya y abandone a sus hijos (p. 298), ha elegido otra compasión totalmente diferente: "Ésta es mi piedad: con el mismo amor que les di la vida se la he quitado, ¡con el mismo amor!" (p. 312). De esta forma,

---

[111] José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea", *Asir*, Montevideo, 35 (julio 1954), p. 8.
[112] Nigel DENNIS, "José Bergamín y su conciencia escamoteada"... p. 11.
[113] J. L.M., "Medea entre tablas y diablas", *Cuadernos El Público*, Madrid, 39, (1989), p. 23.
[114] SÉNECA, *Medea*..., p. 94, vv. 1026-1027.
[115] *Medea, la encantadora*, p. 312.

para la protagonista, tan criminal fue el asesinato de su hermano y de Pelias "por amor" a Jasón, como engendrar a sus hijos, hijos que proceden "de los muertos" y que nacieron "para enterrarme en ellos" (p. 293, v. 36). Medea se hizo humana por amor a Jasón, perdiendo sus encantos y dándole "hijos de sangre" que, como tales, tarde o temprano han de morir. Por tanto, el amor de Jasón no era un amor auténtico, pues "¡No ama el hombre, no ama cuando siembra con sangre / la semilla de muerte que la mujer le da!. Odia el amor divino que le prende en su llama" (p. 311, vv. 228-230). El amor puro y auténtico, como antes manifiesta a Creusa no es de sangre, sexual, sino puro, casi místico, que no se dirige al hombre, a la procreación, sino a lo divino, a la ansiedad de tocar algo inefable, una llama que del amor llegue a Dios, quien es el único que puede "llenar, colmar tu espera", (p. 289). A través del amor a la mujer, en un sentido platónico y "dantesco", se llega a la divinidad, pues para Bergamín "el hombre sólo puede ver a Dios en los ojos de la mujer"[116].

Y así, sin darnos cuenta, de Eurípides y Séneca ya no queda nada y sí mucho de Bergamín, con su unión de contrarios, sus desesperaciones esperanzadas o encantadoras desencantadas y una manera peculiar de entender el amor, a Dios y a Medea. Por tanto, su calificativo, en el título, de "encantadora", sintetiza muy bien todo el contenido de la obra. Nada menos encantador o atrayente que la figura de una hechicera y filicida. Y nada más original que mostrar, no los encantos o conjuros de la maga - condición además indispensable para Eurípides al concebir su personaje como "bárbara" en el sentido etimológico de la palabra - sino, precisamente, su "desencanto", el momento de estallido o "explosión trágica" que le lleva a unos nuevos crímenes para volver a ser Medea, la divina, la nieta del dios Sol que, libre de toda traba y amor sangriento, regresa a sus orígines, a los cielos.

No estuvo desencaminado Bergamín en la dedicatoria de la obra: "a Dahd Sfeir, que encantó de vida y de verdad el fantasma de esta Medea" (p. 290), jugando con el significado general de la obra y, en último extremo, con el fin principal del teatro, tal como él lo concebía, "encantar", mostrar desde el principio una ficción, un verdadero "juguete trágico", en el sentido de que "el teatro no realiza nada; lo irrealiza todo", (p. 316, nota 96), porque, en definitiva, toda la pieza consiste en un "mero pretexto para una actriz", (p. 315, nota 94). Pero Bergamín no sería Bergamín si no supiese aunar paradójicamente la contradicción de presentar en un simple juego, "lo más hondo, secreto y entrañable de la conciencia humana"[117].

6.2.2.2. Innovaciones formales.

En la valoración previa que efectúa Bergamín sobre las *Medeas* de los dos autores clásicos, señala acertadamente que la de Eurípides es más barroca en la expresión y que, además, en ella no se justifica el crimen de Medea. En efecto, se supone que la

---

[116] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, p. 35. "Posiblemente, el origen de la exaltación femenina se produce en Bergamín a través de Dante llevándola hasta lo extremo, como todo lo que piensa con vehemencia" (*op. cit.*, p. 34).

[117] José BERGAMÍN, "Musaraña del teatro", en *El pasajero, peregrino español en América*, *III*, México, Séneca (otoño 1943), p. 16.

protagonista podía partir al destierro con sus hijos y esperar un presumible final feliz al unir su vida, en el futuro, con Egeo quien, en su aparición en la obra, le promete dar asilo y, en la leyenda, se llega a casar con ella para curarse de su esterilidad[118]. Por su parte, la versión de Séneca, además de ser más clásica, paradójicamente, en la expresión, justifica el crimen con la obigación de desterrarse sola, y en ella no aparece Egeo[119] ni ningún otro indicio de un desenlace afortunado.

A Bergamín todos estos matices no le interesan. Su expresión y lenguaje serán barrocamente clasicistas, es decir, llenos de conceptos y paradojas pero precisos; no un teatro como el "de Beckett y Ionesco; teatros ejemplares, ejemplos típicos de un hablar por no hablar que es una charlatanería disgustada y más espantosa que *el silencio de los espacios infinitos*"[120]. Decir lo justo, pero diciendo alguna cosa que aúne dos contrarios.

Por otro lado, a nuestro dramaturgo no le importa tanto justificar el crimen con un posible móvil de destierro en soledad o por la falta de un castigo posterior. Parece haber perdido interés por el antes o después, para ceñirse únicamente al ahora del estallido, de la "explosión trágica" de Medea. De ahí que lo de menos es que siga a Eurípides en evitarnos el asesinato de sus hijos ante nuestros ojos, o a Séneca en el posible destierro sin sus hijos - aunque no pase de ser una promesa por parte de Medea que sabemos no tenía intención de cumplir[121] -, sino que lo relevante es observar el desarrollo del conflicto interno que padece la protagonista y, para ello, nada mejor que otorgarle como antagonista a Creusa, para que no sólo ante sus ojos, sino también ante los nuestros, muestre la hechicera su desencanto.

La figura de Creusa aparece obviada en los dos trágicos, por lo que García Yebra se preguntaba acertadamente si se trataría de "una muchacha dulce y sumisa, que al unirse a Jasón acata órdenes de su padre", o bien, nos la podríamos figurar "como una joven mimada y voluntariosa, acostumbrada a imponer sus caprichos"[122], uno de los cuales sería casarse con el héroe que había capitaneado la expedición más sonada de la época. De las dos posibilidades, Bergamín opta por la primera y concibe a Creusa como "otra víctima inocente de la trágica aventura peregrinante de Medea y Jasón", como "virginal y pura, tiernamente amorosa y enamorada", quien "no solamente ofrece el mejor contraste dramático a Medea, sino que con su presencia la realza y evidencia todavía con mayor efecto de sombría luminosidad" (p. 288).

Por tanto, no es extraño que el diálogo entre ambas mujeres ocupe el lugar central y más extenso de la obra, pues ante ella mostrara su "desencanto", pero también

---

[118] Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*..., pp. 149-150.
[119] En ambas ediciones de *Medea, la encantadora*, aparece por errata otro nombre diferente al de Egeo. En el caso de *Primer Acto* se confundió con Egisto, el seductor de Clitemnestra; mientras que en *Entregas* el error se produce con Egipto, otro héroe que no tiene nada que ver con el "salvador" de Medea (*cf.* Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*..., pp. 152-153). Ver también las notas 13 y 16 a *Medea, la encantadora.*
[120] José BERGAMÍN, "Hablar por no hablar", *Lázaro, don Juan y Segismundo*..., p. 132.
[121] *Medea la encantadora*, p. 300.
[122] Valentín GARCÍA YEBRA, "Prólogo", a SÉNECA, *Medea*..., p. 34.

“aquél a quien ama y aquel otro a quien debiste amar” (p. 305); a Jasón en contraste con Absirto, el hermano inocente de Medea y víctima, como cordero o “vellocino de oro” de uno de sus crímenes. Con esta imagen cristológica y mitológica quiere unir el recuerdo pasado con el futuro de Creusa, pues con el “hilo puro de mi alma que deshace el tejido ilusorio del pasado” - con el cual entretejió su vida - va a realizar ahora para Creusa “un maravilloso traje de encanto, una túnica de fuego y sangre: ¡un vestido de novia inmortal!” (p. 308). Esas imágenes que aparecen en el “espejo mágico” evocan el pasado de Medea, pues para Bergamín, siguiendo una cita de Víctor Hugo: “el profundo espejo sombrío está en el fondo del hombre. Ahí está su terrible claroscuro (...) al reflejarse en el alma las cosas forman una realidad vertiginosa, no son imágenes, sino simulacros”[123], como las “dos apariciones mágicas” que se muestran en la obra.

De esta manera, Creusa, al ver ese espejo mágico a través de las palabras de Medea, se nos convierte casi en la Medea inocente y joven, enamorada de Jasón, que debió de ser antes de ser humana y de cometer crímenes o realizar conjuros por amor a él. Pero el recuerdo pervive en el espejo profundo del alma, allí donde, como en los “espejos mágicos” que la ciencia anunciaba para horror de Bergamín, “podrían reproducir y repetir en su superficie las imágenes visuales como la cinta magnetofónica las sonoras, de modo que un espejo podrá guardar invisiblemente hasta hacerlas visible al conjuro de su repetición voluntaria las imágenes que nos reflejan. ¡Maravilla terrible!. Pues tendremos espejismos atormentadores, como el remordimiento en la conciencia”[124]. Un espejo, desde luego, capaz de horrorizar también a Creusa y llevarle a preguntar: “¿Por qué desesperas mi amor con tu venganza?” (p. 304, nota 61). Pues, al igual que en otras obras de Bergamín[125], la venganza y el amor forman un complejo binomio al que suele unirse el sentimiento de angustia o desesperación, así como esa paradójica piedad que, en este caso, la misma Medea define como “piadoso espanto” (p. 304).

Por tanto, el pasado de Medea se funde con el propio final de Creusa, con su muerte, aunque la misma encantadora, como muy bien detalla Bergamín, “no sabrá nunca comprender el anhelo de místico amor sublime que ha prendido su encanto en el cuerpo y alma de Creusa con sus inextinguibles llamas” (p. 289, nota 18). Cobra, así, todo el episodio mítico un nuevo sentido espiritual y, mientras Creusa no sabe remontar el vuelo, Medea sí emprenderá la búsqueda de ese amor y esa divinidad que llena los vacíos del espacio, a pesar de las maldiciones de Jasón.

6.2.2.3. Escenografía y música.

Hemos señalado como una constante del teatro de Bergamín, su carácter de teatro “sobre teatro”, es decir, sobre temas o personajes que toma de la tradición. Lo que sí desmarca a esta obra respecto de las demás es que ha conocido diversas representaciones y puestas en escena y, en ese sentido, su intención de ser escrita “para teatro” queda

---

[123] José BERGAMÍN, “Espejismos”, *Lázaro, don Juan y Segismundo*..., p. 46.
[124] “Los espejos vivos”, en *op. cit.*, p. 148.
[125] Como señala Ángel García Pintado a propósito de *La hija de Dios* y *La niña guerrillera* en “Doce razones para no olvidarle nunca (la lectura de *La hija de Dios* y *La niña guerrillera*, con representación mental de la sana venganza)”, *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), pp. 9-11.

ampliamente corroborada por los cinco estrenos que se han realizado desde 1954, fecha de su composición, hasta 1963 – incluidas sus dos puestas en escena españolas[126] - ; así como las diversas representaciones posteriores. Entre ellas destacamos, la del grupo Teatro Universitario de *Tabanque* de Sevilla el 5 de enero de 1969, dentro del Festival Palma-68[127]; así como el programa que dedica a nuestro dramaturgo la televisión francesa, el 21 de abril de 1970, "en el que junto con una biografía preparada por el mismo Mitrani - titulada *Masques et Bergamasques*- , en la que interviene el escritor como protagonista, se emite una selección de su obra dramática: *Medea, la encantadora*, *Melusina y el espejo* y *Los tejados de Madrid*. Todo ello bajo los auspicios de Malraux"[128]. Por último, en el acto que se celebró en el María Guerrero el 23 de junio de 1980 se procedió a la lectura de *Melusina y el espejo*, con la posterior representación de *Medea, la encantadora*, interpretada por Dahd Sfeir, Mª Jesús Hoyos y Paco Guijar, supliendo la guitarra de Manolo Sanlúcar los "cantes" y conservando, a la vez, el sabor andaluz. En la lectura de *Melusina* intervienen, además, Nuria Espert y Marisa Paredes, entre otros[129].

La acción de *Medea la encantadora* se sitúa "en Córdoba, a orillas del Guadalquivir junto al puente romano. En nuestro tiempo. Los personajes visten traje andaluz" (p. 291). Con ello quiere brindar un homenaje a Séneca, homenaje que se completa al tratar de ceñir a la "prosa y verso un pensamiento y sentimiento que se escapa a sí mismos" (p. 315). De esta forma, cobra coherencia también la intercalación de la música y el baile, al colocar la acción cerca de "una cueva o tienda en el campamento de gitanos" (p. 291). La misma caracterización de hechicera de la protagonista exige un escenario y ambiente tan mágico y poco convencional como el de la vida nómada gitana. Sin embargo, Bergamín es poco prolijo en detalles o acotaciones - incluso las que ocupan el final de la obra son mal llamadas así por el autor - de manera que corresponde al director de la puesta en escena "vestir la obra a medio camino de lo griego, lo andaluz, con lo cual recalcábamos en el aspecto intemporal del mito"[130]; o bien, decantarse por un decorado informalista ya que "tiene más fuerza de sugerencias que el realista; el espectador no piensa, sino que inconscientemente se entrega, se provoca la comunión con mayor facilidad, nada hay que distraiga al espectador. Al mismo tiempo, los actores se sienten más arropados, se deshumanizan y la entrega surge como por arte de magia"[131].

Esa libertad e independencia respecto a la palabra impresa queda demostrada además por la aceptación por parte del autor a reducir las coplas del coro a cuatro y, de esta forma, "unificar las partes en prosa y las en verso"[132]. Precisamente, la

---

[126] Al final de la obra, en la "Nota" que acompaña la edición de *Primer Acto*, el mismo Bergamín señala esos cinco estrenos: en Montevideo en 1954, en París en año 1956, en la Habana dos años después y los dos realizados en España en 1963. *cf. Medea, la encantadora*, pp. 317-320.
[127] *Yorik*, (segunda época), Barcelona, 31 (febrero 1969), pp. 59-62.
[128] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*..., p. 237.
[129] *op. cit.*, pp. 296-298.
[130] Ricard SALVAT, "Mi puesta en escena de la *Medea* de Bergamín", *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), p. 46.
[131] Carlos LUCENA, "Bergamín y su Medea. Notas sobre *Medea la encantadora*", *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), p. 43.
[132] Ricard SALVAT, "Mi puesta en escena de la *Medea* de Bergamín"..., p. 44.

utilización de la música y la intercalación de partes en verso es frecuente en la obra bergaminiana en recuerdo, como ya vimos, del teatro clásico español y, por supuesto, de la mezcla entre lo lírico y lo dramático que se produce en la tragedia griega y latina. Como hemos aludido antes, la unión de prosa y verso supone un homenaje a Séneca, pero cabría distinguir que, mientras en el cordobés "la violencia de la situación dramática se mitiga generalmente con los interludios corales que, sin romper la conexión de la acción dramática, se relajan en descripciones de carácter lírico"[133]; en la obra de Bergamín, tal como señal César Oliva, queda para los momentos de mayor dramatismo: conjuro, sacrificio o muerte de sus hijos y las intervenciones del Coro[134].

La aparición de esas "invisibles voces de cantaora y cantaor", cuya música y baile "intenta abrir paso, con las palabras, al rastro y reguero espiritual de aquella luminosa sangre, de aquel inextinguible fuego" (p. 291), queda ampliamente justificada, como hemos indicado antes, con el lugar y momento en que se sitúa la acción: la celebración de una boda en un campamento gitano. Pero, además, todas las canciones o coplas tienen una función dentro de la obra. La primera serie de coplas (vv. 53-144) resume y anuncia la verdadera historia de Medea y Jasón, pues nada en las palabras previas del Ama y Medea nos había revelado el verdadero conflicto en que se encontraba Medea. Especialmente significativas son las dos últimas coplas, puestas en boca del Cantaor y la Cantaora, respectivamente: "Tu querer y mi querer / aunque lo riegue con sangre / no puede prevalecer" (vv. 139-141, nota 44) y "Yo no siento que te vayas / ¡lo que siento es que te llevas / la sangre de mis entrañas!" (vv. 142-144, nota 45); y que sirven como buen prólogo o anuncio sintetizado de la conversación que Medea y Jasón sostendrán a continuación.

La segunda intervención se produce tras la salida de Jasón y antes de que aparezca Creusa en escena (vv. 145-149). Consta de una única copla con cinco versos, cuyo contenido es un presagio del desenlace final de la obra: "levantó el vuelo y se fue: / ¡qué paloma tan señora!". También posee un sentido simbólico y de presagio, esta vez trágico y referido a Creusa, la tercera canción, donde el anuncio de su inminente muerte queda patente con las dos metáforas de corte lorquiano: "rayo de luna" y "platearte la cara" (vv. 192-195, nota 74). En medio de ambas canciones se ha producido la cuarta aparición del elemento coral, esta vez, "oyéndose mejor los rasgueos de las guitarras y repique de las castañuelas, como si bailasen" dentro (p. 306), mientras Medea realiza su mortal conjuro. De esta manera, se produce de nuevo un contraste entre la supuesta alegría que reina con motivo de la boda y el momento de singular dramatismo en que se encuentra la novia.

Por otro lado, pese a esta unificación entre las partes en verso y prosa, la obra, como señala Salvat, plantea diversas dificultades en su puesta en escena como: la "fragmentación en que se apoya la construcción de *Medea*, la sucesión de escenas, sin estructuración teatral a la manera arquitectónica tradicional, la alternancia de prosa y verso y la continua pirueta y vaivén intelectuales en una obra de una no excesiva duración me plantearon el problema de dar unidad y homogeneidad a la representación"[135]. Además, la situación personal y política en que se hallaba en España cuando la obra se estrenó en

[133] Valentín GARCÍA YEBRA, "Prólogo" a SÉNECA, *Medea*..., p. 19.
[134] César OLIVA, *El teatro desde 1936. Historia de la literatura española actual, 3*..., p. 181.
[135] Ricard SALVAT, "Mi puesta en escena de la *Medea* de Bergamín"... p. 44.

1963, así como su compleja personalidad y el hecho de que es un autor considerado "difícil" por ciertos lectores[136], nos ayudan a entender la perplejidad e incomprensión que esta tragedia produjo incluso entre aquellos que, considerándose amigos y admiradores de Bergamín, creyeron sentirse defraudados al entender su *Medea* como "simplemente un juego"[137].

Ha hecho falta la perspectiva que da el tiempo para comprender mejor a Bergamín y valorar su manía de exprimir "una intención profunda en términos de algún juego de palabras o de alguna frivolidad"[138] como un rasgo positivo de este autor siempre dado al aforismo, al conceptismo y a la unión de contrarios al estilo unamuniano. De todas formas, nunca acercándose más a la estructura y temática de una tragedia habría logrado reflejar mejor el devenir y catarsis trágica que produce su *Medea*, tan cerca y tan lejos, a la vez, de los clásicos que la inspiraron.

6. 3. *Medea* en los textos de Bergamín.

Como en el resto de la dramaturgia bergaminiana, encontramos en *Medea, la encantadora* muchos de las ideas y conceptos que nuestro escritor ha ido desglosando en otros textos suyos. Aunque en las notas a pie de página que acompañan a esta "explosión trágica" ya reseñamos algunas de estas referencias, nos ha parecido útil incluir a continuación los temas más relevantes de ese universo literario que José Bergamín ha incorporado a su peculiar versión de la tragedia clásica.

6.3.1. Otra realidad: los espejos.

En la tragedia de nuestro dramaturgo, Medea muestra a Creusa con sus palabras que "ésta fue mi vida, ésta fue mi alma, éste fue mi amor..." (p. 304). A través de ese encantamiento se nos va revelando la figura de la "encantadora", como si se estuviese reflejando su personalidad y pasado en un espejo. Cumple, por tanto, una función de revelación idéntica a la que Bergamín asignaba a la máscara teatral. "No es lo mismo estar llenos de nada que vacíos de todo. No se puede hablar *desde dentro* del espejo como desde dentro de una máscara. El espejo es máscara al revés. Máscara cristalina, opaca y trasparente a la par"[139]. Creusa sirve como espejo o pantalla con los que comprendemos mejor cómo era realmente Medea antes de casarse con Jasón, gracias a ella desenmascaramos la verdadera identidad de la protagonista, que había sido enmascarada por sus actos:

---

[136] Así, para Nigel Dennis, "la dificultad que ciertos lectores experimentan al intentar distinguir entre el ingeniosos arabesco y la reflexión grave puede causar frustración e incomprensión" (Nigel DENNIS, "José Bergamín, dramaturgo (Apuntes sobre la antifilología)", *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), p. 42)

[137] Impresión que guarda Ricardo DOMENECH, "*Hamlet, solista* y *Medea la encantadora* de José Bergamín", *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), p. 48

[138] Nigel DENNIS, "José Bergamín y su conciencia escamoteada"..., p. 12.

[139] José BERGAMÍN, "Estilo y poesía", en *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 81

> La vida se enmascara por dentro. El rostro vivo no es la máscara de una calavera. Al contrario: es la calavera la máscara del rostro vivo. La vida no es la que nos enmascara la muerte, sino la muerte la que nos enmascara la vida. La vida nos desenmascara la muerte con el mismo espejo con que nos desengaña de su ilusión eterna. Detrás del espejo no hay nada. La profundidad del espejo no está en el misterio invisible que nos esconde sino en la imagen luminosa que nos revela[140].

Por eso, el espejo sirve para iluminar la verdadera realidad, porque "la verdad del espejo es una verdad dura y clara porque es una verdad sin entrañas. El espejo no tiene entrañas"[141]. Su revelación, de esta forma, será cruel y dolorosa, sangrienta, no sólo para Creusa, sino también para Medea:

> Si quieres apresar de verdad la imagen del espejo, romperás el espejo y herirás tu mano. Sólo te quedará en la mano ese testimonio doloroso de sangre, de tu propia sangre: un divino martirio[142].

Pero el espejo o la revelación provoca que el hombre se enfrente a su propia realidad y a la del mundo que le rodea. Y esa posibilidad le parece a Bergamín terrible, angustiosa, tal como muestra en su *Medea* y en el siguiente texto: "entre las *maravillas de la ciencia* se nos anuncia la de unos espejos mágicos que podrán reproducir y repetir en la superficie las imágenes visuales como la cinta magnetofónica las sonoras, de modo que un espejo podrá guardar invisiblemente hasta hacerlas visibles al conjuro de su repetición voluntaria las imágenes que nos refleja. ¡Maravilla terrible! Pues tendremos espejismos atormentadores, como el remordimiento en la conciencia. Espejos que nos dirán un pasado vivido, prolongándolo en sus mismas imágenes visibilizadas de repente. Espejos parlanchines o parlantes como cabezas encantadas. Espejos memoriales de fantasmas"[143].

Esa conciencia conjurada que nos atormenta queda simbolizada con el espejo interior que posee cada hombre y en el cual también cobra una realidad atormentadora el mundo que lo rodea: "¡cosa inaudita que sea dentro de sí donde tiene que mirar el hombre lo que está fuera! El profundo espejo sombrío está dentro del hombre. Ahí está su terrible claroscuro. La realidad reflejada por el alma es más vertiginosa que vista fuera: porque más que su imagen, es su simulacro, y en el simulacro está el espectro. Asomándose a ese pozo de nuestro espíritu, vemos, a una distancia de abismo, encerrada en tan estrecho círculo la inmensidad del mundo"[144].

Y nada mejor, como ya vimos, puede servir de espejo conjurador con palabras, para ver y oír, que el teatro:

---

[140] *op. cit.*, pp. 81-82.
[141] *op. cit.*, pp. 84-85.
[142] *op. cit.*, p. 84.
[143] José BERGAMÍN, "Los espejos vivos", en *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 166-167.
[144] José BERGAMÍN, "Espejismo", en *Al fin y al cabo (prosas)...*, p. 101.

> Esta pura verdad dramática es una *cristalina verdad que se convierte toda en el hombre*, representándole su fortuna, favorable o adversa, según su suerte, de la que es teatro o que le teatraliza o dramática por sí misma: según su necesidad o su destino. Así fue el teatro griego en la tragedia. A este espejismo o reflexión dramática, atribuyó Aristóteles una eficacia purgativa o purificadora: porque esclarece la pasión al proyectarla fuera, al escenificarla o teatralizarla furiosamente; por la furia del espíritu dionisiaco, según Nietzsche, enmascarado, luminosamente, de la claridad apolínea de la poesía[145].

Por esta razón el teatro y la poesía son tan importantes, porque congelan en un instante las imágenes, objetivándolas para que el espectador pueda comprenderlas mejor. Estamos ante destellos repentinos, "explosiones trágicas", que nos revelan la realidad, por más oculta e inmersa en las profundidades y angustias del hombre que esté. De esta forma, elabora Bergamín una comparación extrema entre el poder catártico del teatro y el sacramento de la penitencia, pues en ambos salen a la luz las culpas y pecados del ser humano, por más recónditos y secretos que se encuentren. Porque, en definitiva, "convertir un *momento histórico*, en un *instante eterno*, es lo que hace, decíamos, la poesía. Y es lo que poéticamente, claro es, hace el sacramento de la penitencia"[146].

Y en ambos, teatro y penitencia, se consigue esa conjunción de llama que purifica y tiempo que parece eternizarse, durar para siempre, ya que "la virtualidad del sacramento de la Penitencia, su fuerza teologal, radica en la esperanza; y esto por la aparente paradoja de una duración que no dura; de un tiempo que no pasa sino precisamente para pasar por el combustible del fuego, consumiéndose y purificándose a la vez en su viva llama"[147].

De nuevo, la cuestión del tiempo y la eternidad cobra gran importancia en esta obra, donde no sólo se plantea el deseo de la vida eterna, sino la crueldad que supone el envejecimiento en la terrena, sobre todo, para la mujer.

6.3.2. Tiempo y belleza.

Retomando los tópicos clásicos del *carpe diem* o *colligo, virgo, rosas*, Bergamín vuelve a establecer la vieja comparación entre la fugacidad de la belleza y de la vida, que ya vimos en *Melusina* o en *¿A dónde iré que no tiemble?*[148]. Esa constatación del inevitable paso del tiempo provoca, en muchos casos, la angustia del hombre, ya que no puede parar el mecanismo regulador de sus horas y se ve como ineludible su cita con la muerte:

---

[145] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*, Madrid, Plutarco, 1933, pp. 64-65.
[146] José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", en *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1973, pp. 99-100.
[147] *op. cit.*, p. 105.
[148] Véase a este respecto, el subapartado "La mujer" del tercer capítulo de esta tesis.

> El tiempo material, raíz viva que alimenta de savia creadora el dramático ser del hombre, no se elude tan sólo con un nombre, con una forma. El tiempo que, desde la afirmación de Leibnitz, a través de Kant, llega hasta Hegel como una fugitiva sombra (*tempus fugit*), no se identifica con el espacio, (...), sino es formalizándose, idealizándose, desangrándose de su ser real. Proyectándose en la conciencia como una maravillosa maquinaria de relojería. Tan apurado trance del vivir angustia al autómata que no sabe, en definitiva, a qué atenerse ante la imposibilidad de esa falsa rima entre el mecánico tic-tac del reloj y el pulso o latido de su sangre. No sabe quién le mide el tiempo a quién. Entre el reloj y el corazón armonizados. Pero sabe que el tiempo no es la muerte. Ni su medida[149].

Precisamente, a ese latido que recuerda el ruido de un reloj se alude en la escena entre Medea y Creusa. Reúne así en una sola imagen dos ideas que reitera nuestro dramaturgo en otros escritos: el paso del tiempo y la muerte como gran acompañante en la vida del hombre. Ambas realidades actúan, además, no sólo como ese espejo en que encuentran su verdadera esencia ambas mujeres, sino que también resultan "reveladoras" para el hombre de su propia identidad, pues contra su llegada nada puede hacerse. De esta forma, "el *drama personal* del hombre no sería entonces su vivir, su existir en el tiempo, y por el tiempo, avanzando con lentitud o rapidez hacia la muerte. El tiempo no le lleva a la muerte; es la muerte la que, adelantándose al tiempo, frente a él, contra él, le quita o roba al hombre el tiempo mismo, su ser temporal, su ser de tiempo (...) El desengaño de la muerte verifica la persona del hombre, el alma humana, como única, como singular y distinta. (...) Por eso decía que lo único entera y verdaderamente personal del hombre es su propia muerte"[150].

Esa cuestión de la temporalidad limitada del hombre había sido crucial en la litertura de los siglos de Oro, y aparece también con frecuencia en la poesía de nuestro autor. De las tres tragedias, será en *Medea* donde cobre mayor relevancia, pues la hechicera ve cómo su vida humana va unida a una dimensión mortal que no corresponde a su calidad de descendiente de un dios. Por eso, para Medea la dimensión temporal supone una trampa más del hombre, que acucia, además, por otras razones a la mujer, por la pérdida de sus encantos, de su belleza. Ella quiere un amor eterno y quizá también esa vida eterna que perdió al unirse a Jasón. Y le parece irrazonable, como a Bergamín, que no exista un amor y una vida que no duren para siempre:

> Lo menos razonable del mundo es su ser verdadero. Ser en el tiempo; parecer en el mundo.
>
> La temporalidad del ser fue la motivación dramática que proyectó sobre un escenario burlesco la pasión cristiana de la verdad de los poetas españoles del XVII. (...) Ante el asombrado mirar del hombre surgía el desengaño del mundo como una desesperación divina. El héroe y el santo se encontraban frente a frente, entonces, como la razón y la fe, como Don Juan

---

[149] José BERGAMÍN, "La peripecia del autómata", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp. 154-155.

[150] José BERGAMÍN, "Música y máscara de la sangre", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 118-119.

y Don Quijote. (...) La interrogación al destino volvía a plantearse para el hombre en términos anticristianos. La impasibilidad del hombre ante el hombre, como en el mito clásico, helaba con su espanto la naturaleza y figuración de la sangre, la fluidez espiritual que la fe cristiana le había trasmitido dándole luminosa trasparencia[151].

Nos encontramos, así, ante la interrogación de Medea a los dioses, a ese cielo estrellado que contesta con el silencio a las preguntas humanas. Una "callada por respuesta" que Pascal y Séneca ya habían constatado antes que nuestro dramaturgo.

6.3.3. Séneca y Pascal: cielos vacíos de los dioses.

En *Medea, la encantadora* aparece ampliamente citada y comentada una de las principales inquietudes que asoma en la obra de Bergamín. Aprovecha nuestro dramaturgo los versos finales de la versión de Séneca - *"Per alta vade spatia sublimi aetheris/ testare nullos esse, qua veheris, Deos"* -, para volver a la postura católica que defendía Pascal, "*todo lo que no es Dios no podrá nunca llenar, colmar tu espera*"[152]. Y coincide Bergamín con el pensador francés, tal y como queda reflejado en otros textos suyos:

> ¿Cuál es el nombre de esa paz? Para unos, Dios; para otros, el Cristo. Y aun, para muchos más, el hombre. Pero, ¿qué es, qué puede ser el hombre sin el Cristo y sin Dios? Entonces ese enorme vacío, esa profundísima sima insondable de vacío, que parecen abrirnos con sus reflejos y sus ecos - con su ilusión y con su angustia - la Pintura y la Música, ¿serán hambre y sed del Cristo, de Dios?[153].

Por otro lado, ya en otros pasajes establece una conexión entre el pensamiento de Pascal y el senequista, para ilustrar las diferencias que existen entre el estoicismo y el cristianismo, respecto a la vida y la muerte:

> *Lo uno y otro es cobardía* - decía Séneca -: *querer y no querer morir*. Querer morir es cobardía; no querer morir es cobardía. El estoico no quiere morir; pero tampoco quiere vivir, sino que le vivan o que le mueran, o que le maten: porque quiere que le suiciden. El cristiano quiere morir, porque quiere vivir, y por eso vive muriendo.(...)
>
> Recordemos que ésta fue la angustia y agonía pascalina a la que me he referido antes. El tancredismo de Pascal fue eso: un vértigo de altura; si cerraba los ojos, por sentirse solo a sí mismo y en pie, elevado al cubo, al

---

[151] José BERGAMÍN, "Sancho Panza en el purgatorio", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 191-192.
[152] *cf. Medea, la encantadora*, p. 289, nota 22.
[153] José BERGAMÍN, "Estilo y poesía", en *La corteza de la letra...*, p. 84.

pedestal de la agonía cristiana; y un verdadero espanto, un terror pánico, si los abría al *silencio eterno de los espacios infinitos*[154].

Y Bergamín no quiere que Medea o Unamuno desaparezcan en un cielo vacío de los dioses, como quería Jasón: *"Escudriñando el implacable ceño, / cielo desierto, del eterno sueño.* Parecería que este último grito de agonía nos clavase en el corazón su incredulidad definitiva ante el ceño implacable de un Dios - más senequista que cristiano - eterno dueño de esa infinita, inmensa desolación, de ese desierto cielo.. ¡No! No queremos creerlo. El sueño final de Unamuno, aun desesperado ante el espectáculo sangriento, desastroso, de su España querida y soñada, no puede perderse en un *cielo desierto*, vacío"[155].

En efecto, para nuestro autor, la pregunta angustiada que se plantea el hombre, solo frente al mundo, debe tener una respuesta divina, para evitar la desesperación, la soledad y el miedo que plantea un cielo vacío, sin dioses. Por esa razón, el hombre tiene que recuperar no sólo la conciencia de Dios, sino de su propia libertad. No puede resignarse a aceptar que es un mero juguete de los astros, de los horóscopos o del destino:

> Todo automatismo lleva al hombre a una trágica o cómica impostura. Porque el hombre, el cristiano, es precisamente, exactamente, dramáticamente, todo lo contrario de un autómata.
>
> El automatismo maravilloso del Universo es, o parece, una a modo de especulación enigmática de lo divino. Pero cuando el hombre trata de reintegrarse en él es como si se empeñara en meterse por un espejo tropezando con su propia imagen invertida. Y no hay modo peor de entontecerse o idiotizarse que someter nuestra creencia viva al mágico poder de los astros. El hombre no comienza a entenderse verdaderamente con las estrellas más que (...) cuando afirma contra las estrellas la libertad de su albedrío[156].

El libre albedrío se coloca por encima de cualquier determinismo y garantiza el derecho de Medea, y de cualquier ser humano a vivir en libertad y a elegir el camino de la vida, ya que *"por todas partes* - escribía Séneca (*A Lucilium XII*)- *se abren los caminos de la libertad: numerosos, breves y fáciles*. Pues, ¿cuáles son estos caminos?, ¿los de la vida o los de la muerte? Para el estoicismo senequista parecen ser los de la muerte, cuando el filósofo añade: *demos gracias a Dios porque nadie puede ser retenido*

---

[154] José BERGAMÍN, *El arte de birlibirloque*, *La estatua de don Tancredo* y *El mundo por montera*, Santiago de Chile/Madrid/ [Barcelona, Ariel], Cruz del Sur (Renuevos de Cruz y Raya,1), 1961, pp. 111-112.

[155] José BERGAMÍN, "Unamuno, el hereje", en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 84-85.

[156] José BERGAMÍN, "La peripecia del autómata", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 151-152.

en vida. En cambio, para la conciencia cristiana - conciencia de la libertad - son los caminos de la vida"[157].

De esta manera, enfoca de nuevo el tema de la vida eterna, pero esta vez bajo una nueva perspectiva pues: "el miedo literal a la muerte del que no tiene razón poética de creer o de creencia racional de poesía, es miedo literal al Infierno o miedo al Infierno literal; pues no creer es, literalmente, creer en nada: creer literalmente en el Infierno; y no en un Infierno espiritual o analfabeto como el de los griegos, el Infierno órfico, ni el de la poesía católica, sino en el Infierno literal de los muertos, alfabéticamente ordenado: el peor de los Infiernos posibles (...) Que por eso pensaba la Santa Catalina genovesa que había algo mucho peor que el que hubiera, poéticamente, Infierno, detrás de la muerte, y es que, literalmente, no lo hubiera"[158].

En repetidas ocasiones ha mostrado nuestro autor esa doble visión del cielo como infierno o abismo para nuestra desesperación y angustia. Y su creencia en que por ello es más terrible e infernal su vacío[159]. "La posibilidad de que no exista la redención, de que el cielo que contempla anhelosamente el poeta no sea más que un infierno disfrazado, es a veces tan abrumadora que se llenan de sombra los poemas. Las imágenes que representan el dolor y la melancolía aparecen ahora en primer plano, dominando el tono de los textos, desterrando de ellos toda luz y esperanza"[160]. Bergamín se sitúa, así, entre dos posibles infiernos que le llevan a indagar, buscar una salida para el dolorido sentir que conlleva su existencia: "la verdad sustancial de esta vida nuestra es la del purgatorio que experimentamos en vida cuando se ahonda en nosotros ese sentir, que es el pensar cristiano en el mundo, expresándonos con su angustia y ansiedad la más profunda razón de nuestro ser, la que nos dibuja la muerte con su línea de sombra cavando a nuestro alrededor ese pozo en el que encontramos, gozosa y dolorosamente a un mismo tiempo, el tiempo mismo que nos determina, la verdad sustancial que somos, nuestra pasión de ser por nuestro enajenado pensamiento"[161].

Y Bergamín constantemente duda ante el silencio con que responden a sus preguntas sobre su angustia y el misterio sobre Dios y el hombre que ha percibido en su soledad, porque ante el silencio que responde a sus preguntas, caben "dos interpretaciones totalmente opuestas: o bien es un *disfraz de blasfemia* o bien es un *fervor de plegaria*. No hay indicación más clara en todo el libro del *agonismo* de la fe de Bergamín, de esta larga y dolorosa lucha con la duda. (...) La misteriosa presencia que ha percibido el poeta podría ser considerada o bien como *la verdad* o bien como *la máscara de un nombre* -o sea, una verdad postiza y engañadora-. La angustia de Bergamín reside en la imposibilidad de saber

---

[157] José BERGAMÍN, "Derrotero paradójico", en *El pasajero, peregrino español en México, III,...*, pp. 79-80.

[158] José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, Santiago de Chile /Madrid, Cruz del Sur [Ariel, Barcelona], Colección Renuevos de Cruz y Raya, vol.2, 1961, pp. 40-41.

[159] Véase respecto a esta cuestión la nota 8 a *Medea, la encantadora.*

[160] Nigel DENNIS, *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia, Pre-Textos, 1983, p. 85.

[161] José BERGAMÍN, "Como sobre ascuas", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 214.

a ciencia cierta cuál de estas dos realidades es la auténtica, cuál le espera cuando se muera"[162].

El hombre se encuentra, de esta manera, solo y dudando sobre su propia existencia, el paraíso y el infierno, pues el sentimiento de culpa, como opininaba Kirkegaard, desencadena la autorreflexión del ser humano, sus preguntas por los temas que le tocan más de cerca:

> El idealismo empieza y acaba en el Infierno; en todos los infiernos ideales o campos elíseos o reinos eternales de la sombra. De la sombra y para las sombras. Porque los infiernos han sido siempre para el hombre la única sombría formalidad asombrosa de la muerte, su idealizadora trascendencia.
>
> En cambio, y por razón análoga, pudiera decirse que el materialismo empieza y acaba en el Paraíso. En los paraísos que se pierden y en los que se espera recuperar. El sabor de la manzana metafórica ofrece al hombre edénico o paradisíaco, por primera vez, el saber del tiempo y de la muerte. En una palabra, el conocimiento de sí mismo, por su culpa determinado de este modo temporal y mortal. Se abre como una herida dolorosa la conciencia humana en el mundo, como una llaga viva, al perder el hombre la divina inconsciencia paradisíaca de lo eterno. Y así empieza la conciencia humana por querer esconderse, en su desnudez, de la voz divina que la acecha. Por eso, lo primero que decide el hombre al iniciar su historia en el mundo, su ser en un tiempo pasajero, es vestirse; es el modo más natural que encuentra de esconderse[163].

Y Bergamín vuelve a insistir en que la angustia y el vacío existencial sólo puede ser llenado con la presencia divina, dándole otra vez, la razón a Pascal:

> La verdad que nos hace vivir y pensar de ese modo: al mismo tiempo, en el mismo tiempo y por el mismo tiempo, que es tiempo material, es la que no tiene más razón de ser que la de la pasión que la determina y nos determina por ella libremente. La verdad del pensamiento cristiano. La verdad que Pascal pensaba, al borde siempre abierto a su costado del abismo insondable de su purgatorio, del pozo de su angustia.
>
> *Esta hondura infinita* - nos dice Pascal - *no puede llenarse más que por un objeto infinito e inmutable que es el mismo Dios.* Pues *si el hombre no está hecho para Dios, ¿por qué no es feliz más que en Dios? Y si está hecho para Dios, ¿por qué le es tan contrario?*[164].

---

[162] Nigel DENNIS, *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín...*, p. 95.

[163] José BERGAMÍN, "La peripecia del autómata", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 159-160.

[164] José BERGAMÍN, "Como sobre ascuas", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 213.

Por eso, hasta los personajes más crueles y malignos, como su Medea o los de Dostoyewski, reflejan esa búsqueda insaciable de la plenitud divina: "en toda la creación de Dostoyewski se afirma el espíritu divino contra su negación maligna. Sus *poseídos*, sus endemoniados, llevan implícita en su propia negación de Dios la afirmación divina. Es el vacío angustioso de sus corazones la mejor resonancia cósmica a la plenitud de divinidad que atesoran hambrientos"[165].

También, por esta razón, cree que quien conoce realmente el infierno puede llegar a comprender mejor el mundo: "si bajas a la melodiosa región sombría, al paraíso infernal de Hades, platónico reino musical y oscuro de los sentimientos, no te quedes en él: vuelve; para que tu alma volandera no se haga princesa subterránea"[166]. Pero siempre que no se obstine en permanecer en ese infierno, en su ira contra los dioses:

> Su rebelión contra Dios lo que les hace estar en el Infierno (el cual se encuentra en todo lugar donde hay esta rebeldía). Y por eso, si hubiese esa partícula de unión en aquel lugar en que están, no sería ya más este lugar el Infierno, sino que sería la vida eterna, pues ésta se encuentra allí donde hay tal unión divina[167].

Por último, cabe destacar que Bergamín compara en algunos aspectos a su Medea con Semíramis, la protagonista "infernal" de *La hija del aire* de Calderón. La historia de Semíramis es la historia de una mujer, "marcada en su mismo origen por la violencia anterior a su nacimiento, Semíramis es el fruto de la agresión sexual sufrida por su madre, la cual, duplicando esa violencia matará al padre violador. Esa violencia prenatal, que preside su concepción y a la que debe el ser, es repetida y actualizada en el acto del nacimiento de la heroína, por la muerte de la madre en el parto. Engendrada en la violencia, por la violencia entra en el mundo. Para esta traumática entrada en la vida utiliza Calderón la imagen simbólica de la *víbora humana*"[168].

Su lucha como ser humano se plantea entre el amor y la guerra o la destrucción, en una disyuntiva muy parecida a la que conduce a Medea a asesinar a sus propios hijos: "Venus y Marte, dioses del amor y de la guerra, hallan en ella sendas respuestas, igualmente poderosas. A la división exterior entre la música de Venus y la de Marte, que prefigura la división entre Nino y Menón, corresponde la división interior de la protagonista, prefigurada por la división entre Diana y Venus, fuente y raíz de la división del universo trágico"[169].

Pero, además, en ambas piezas cobra importancia la conciencia de esos crímenes que atormentan sin cesar a las protagonistas, ya que "Semíramis morirá rodeada

---

[165] José BERGAMÍN, "Quien más ve, quien más oye, menos dura", en *Prosas previas*, selección y prólogo de José Esteban, Madrid, Universidad complutense, 1982, p. 63.
[166] José BERGAMÍN, "El arte poético de bailar la Argentinita", en *Prosas previas...*, p. 91.
[167] SANTA CATALINA, *Tratado del purgatorio*, traducción y prólogo de José Bergamín, Madrid, Cruz y Raya, 1935, p. 107.
[168] Francisco RUIZ RAMÓN, "Introducción" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La hija del aire*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 270), 1987, p. 17.
[169] *op. cit.*, p. 21.

de los fantasmas de cuantas víctimas ha ido acumulando su trágico destino, a los dioses ligado. Si, por una parte, esos fantasmas que acompañan su agonía parecen proyectar, aflorando en el discurso, la conciencia de culpa en las oscuras cámaras del subconsciente, por otra, esas mismas palabras niegan su culpa, con una negación plena de ambigüedad"[170].

En la obra, Calderón planteaba también el tema del libre albedrío, aunque de forma diferente a en *La vida es sueño*:

> Entre *La vida es sueño* y *La hija del aire*, separadas entre sí por casi veinte años de intensa producción y de profunda reflexión sobre dos temas medulares en su obra, la libertad y el poder, hay un complejo entramado de relaciones dialécticas de simetría e inversión, tanto de acción y situación como de construcción de personajes o de espacio. Semíramis, encerrada por orden de los dioses como Segismundo por orden de Basilio, encierra a Ninias como Basilio a Segismundo[171].

Bergamín, hablando sobre el drama calderoniano, había apuntado esa predestinación de la protagonista y había ensalzado su voluntad y afán por plantarle cara al destino escrito en las estrellas:

> Durante toda la tragedia, va tejiendo misteriosamente el hilo de su laberinto, para conducirnos por él, hasta revelarnos el secreto designio de su divina Providencia. La vida de la *hija del aire*, animada aparentemente de su exclusiva y poderosa voluntad inteligente contra la desconocida de los dioses, tiene, sin saberlo, esa animación misma, ese *alma en un hilo*; en el hilo sutilísimo de su tiempo, de su medida temporalidad, que es el trágico ser de su vida humana, predestinada para eso: verdaderamente providencial[172].

Esa intención de querer plantar cara a los cielos, la asemeja a Medea, pero también su carácter casi divino, su afán por no dejarse encerrar en los moldes humanos del mundo que le rodea:

> Todos los imperios del mundo se desvanecen ante su divina ambición alada: *su pensamiento fue desvanecer el aire*. Todos los poderes humanos la han dejado imaginativamente insatisfecha: quiere el poder divino; porque se sabe divinamente predestinada para eso: *como angélica criatura/ capaz de todas las ciencias*.
>
> Ahonda el poeta en esta *boreal figura*, el sentido más puro de la feminidad: de la feminidad de Eva. Así veremos que es *monstruo de la fortuna*, consecuente con su bello orgullo, no se declara, al final, vencida, ni por la muerte: *hija soy del aire* grita al morir, *ya en el hoy me desvanezco*. Su paso por el mundo cumplía los presagios desastrosos, prendiendo de su fuego celeste todo cuanto se le acercaba, enamorado de esa portentosa

---

[170] *op. cit.*, p. 45.
[171] *op. cit.*, p. 37.
[172] José BERGAMÍN, "La cólera española y el concepto lírico de la muerte", en *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, pp. 190-191.

belleza inteligible de su luz. Y el rasgo más enteramente agudo del poeta es el de ofrecérnosla como madre escamoteadora de su propio hijo, a quien sustituye, para continuar su imperio luminoso, aprovechándose, para eso de la exactitud que tiene con él[173].

También Medea actuará como escamoteadora de sus hijos, pero esta vez privándoles de esa vida que también aunaba el amor y la destrucción. Pero además, nuestra protagonista necesitaba borrar las huellas del pasado, esos hijos que mostraban cómo ella se había unido a un hombre y, de esta manera había dejado de ser divina. Y esa mezcla de cielo e infierno, gloria y horror queda también reflejada en tres elementos que cobran gran importancia dentro de la obra, el baile, el toreo y la música.

6.3.4. Baile, toreo y música.

La ambientación de la obra, en Córdoba, no se debe a una casualidad o a que ésta fuese la ciudad donde nació Séneca. Bergamín la distinguía dentro de toda Andalucía por su trascendencia, por resultar un buen lugar para pensar: "Grenade a le charme de la nature, d'un enfant, ou d'un jeune animal. Ce n'est pas la beauté transcendante de Cordoue, romaine"[174]. Y al dramaturgo le parece que es en Andalucía donde la tristeza mejor se junta con la alegría, como el dolor de Medea, que contrasta con la fiesta en honor de Creusa. En efecto, Andalucía "junta al sentir perezoso de su apariencia paradisíaca esa otra honda *jonda*, voz que es grito y es canto; voz en grito (¡eh!...¡toro, toro...!) o quejido o gemido, ansioso, angustioso, angustiado, agonizante, en que se ensombrece su canto; quejido, gemido o aliento, respiro apenas suspirante, entremetiéndose por un laberíntico empeño oscuro que entraña -musaraña- ese gusanillo mortal, duende, ángel, gracia... específicamente andaluz. Y ese grito enmudece a veces por su espanto"[175].

Por eso, nada mejor para expresar la soledad y la lucha interior, el dolor y la verdad que el baile o el cante: "cuando un cuerpo quiere apresar su sombra, cuando una voz quiere apresar su eco, pelean contra sí mismos. Eso lo sabe también el que baila como el que canta. Sobre todo, cuando bailan, o cantan solos para entenderse a sí mismos de verdad"[176].

Y la misma cadencia y consonancia posee el toreo, el de la pasión que confunde la muerte y el amor, esa unión trágica sobre la que va girando toda la tragedia de Medea. "Porque en él, en el toreo, se les ofrece al baile y al cante andaluces su lenguaje más luminoso: el de su más oscura pasión -desde las tenebrosidades fisiológicas del

---

[173] *op. cit.*, pp. 193-194.
[174] Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 165-166. .
[175] José BERGAMÍN, "Musaraña y duende de Andalucía", en *De una España peregrina...*, pp. 163-164.
[176] José BERGAMÍN, "Estilo y poesía", en *La corteza de la letra...*, p. 84.

instinto generador o mortal de su erotismo hasta el latido de la sombra que palpita en su sentimiento del amor”[177].

Y vuelve en otra ocasión a insistir en ese cante de verdad, cante de la sangre, amorosa o criminal, con que fue intercalando la obra, incrementando la sensación de misterio y tragedia: “por el torero, como por el bailaor o bailaora, cantaor o cantaora, Andalucía nos ofrece en esa imagen viva, la expresión exterior, musarañera, de su duende, invisible y secreto; de su más profunda, misteriosa musarañería que es, como la de los astros, pensamiento profundo: pensamiento estremecido, tembloroso; sentimiento de solitaria solidaridad. El canto de la sangre que coincide con el de las estrellas. Canto que es cante hondo”[178].

Es la actitud torera de enfrentarse con el toro, con la muerte. Por eso los silencios, como aquéllos con los que responden los cielos a nuestras imprecaciones, tienen también muchísima importancia y resultan altamente significativos:

> Hasta los rincones más quietos parecen decirnos con su silencio tanto (¡y con tanta pena o alegría!) que nos parece, en esos silencios, como si escuchásemos la voz del cantaor que los expresa - que los exprime- ; como si viéramos o entreviéramos en sus soledades, pobladas de fantasmas humanos (...) la silueta torera o bailaora que acaba de escapar para darnos esa ilusión de su invisible huella, desaparecida, de su imposible hallazgo. Hay *duendes* y *musarañas* andaluces en las vivas imágenes instantáneas de Andalucía[179].

Y con esas tres artes, el baile, la música y el toreo guarda relación el teatro. En las tres se pone al hombre en la cumbre máxima del grito, de la agonía o la lucha interior y con todas esas facetas se acentúa el dolor y la “explosión trágica” de la protagonista:

> El que torea, el que baila en andaluz, apenas se mueve, se está quieto - o nos lo parece- : como el que canta *hondo*, extasiando en la voz de esa manera su temblor, su estremecido gemido o grito, que enmudece de espanto o asombro al que lo escucha; por lo que se le abre con él de hondo – *jondo* - aspecto abismático al silencio.
>
> Esas dos imágenes que se juntan hasta parecer confundirse la una con la otra (la máscara y el rostro, el toreo y el toro, la bailaora con su sombra; el cantaor con su eco o sus ecos), son una sola imagen solitaria del hombre en su agonía: en su lucha interior; la que lleva consigo mismo por esa dualidad que le expresa (...) lo que él lleva invisiblemente *toreado* de ese modo, como el torero al toro. En el cante y baile andaluces hay siempre un toro invisible, que es el que manda en él[180].

---

[177] José BERGAMÍN, “Musaraña y duende de Andalucía”, *De una España peregrina...*, p. 169.
[178] *op. cit.*, p. 177.
[179] *op. cit.*, p. 168.
[180] *op. cit.*, p. 170.

Por eso Medea se convierte en una auténtica luchadora o toreadora de su pasado y de su conciencia, actuando como el poeta andaluz que "tiene ante la vida y ante la muerte una actitud torera. El Don Juan español (...) es un torero del amor, como Séneca, su profético antecesor magistral, lo fue de la verdad o de la virtud, según Nietzsche. Y es que el andaluz lucha (agoniza), pelea consigo mismo hasta cuando calla. Cuando habla o canta o baila o torea, pelea con el cante, con el baile, con lo que sea (...) como el torero con el toro"[181].

De esta forma la protagonista de la "explosión" bergaminiana lucha contra ese toro montruoso que ha resultado en su vida Jasón y sale a la escena dispuesta a herirle y a pelear con él. Se enfrenta valiente y en su condición de mujer con el amor sangriento que ha supuesto en su vida Jasón, y nos parece maravillosamente divina y encantadoramente femenina.

6.3.5. La mujer y la feminidad.

Parece como si con Medea quisiera ilustrar Bergamín un ejemplo de mujer que logra vencer a ese toro, cosa que normalmente veía difícil de conseguir:

> Y en el Paraíso de Andalucía, como en el ruedo de la plaza, el que manda es él; aunque eso le cueste la vida. Ni siquiera manda la serpiente, ni, por la serpiente, la mujer. Y eso, en la tierra que se llama *de María Santísima*, donde priva el culto a su humana divinidad, a su virginal maternidad, perpetuándose como figuración acariciadora de la súplica del dolor humano en la Purísima o Inmaculada visión murillesca; la apocalíptica, reveladora imagen de María, que, no solamente pisa la cabeza satánica de la serpiente, sino los dos cuernos luminosos, lunáticos, de un invisible, poderoso, orgulloso, satánico... toro bravo andaluz[182].

La concepción de la mujer que tiene nuestro dramaturgo es muy peculiar y aúna distintas características, como ya hemos podido apreciar con anterioridad[183]. En la pieza que nos ocupa destaca, en primer lugar, su afán por volver la vista hacia el pasado, más que hacia el futuro: "tal vez por *liliana* ,[por Lilith, creada por Dios entre el sexto y séptimo día sin su aliento divino], y *evasiva* [por Eva], la mujer se niega a su misterio propio. Y se vuelve antifemenina y femenista; anti-social y socialista. ¿Por qué no cree en sí misma, como suponía George Sand, por experiencia propia? Cree que está sonriendo a su futuro cuando no hace más que llorar su pasado - diría Barrés"[184]. Porque, en opinión de Bergamín, las mujeres viven de ilusiones, en contraposición al hombre, que está más pendiente de los ideales:

---

[181] *op. cit.*, p. 171.
[182] *op. cit.*, p. 165.
[183] *cf.* las páginas que dedicamos al tema de "La mujer" en el tercer capítulo de esta tesis.
[184] José BERGAMÍN, "Una fecha inolvidable", en *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 280-281.

> Las mujeres, que como decía Nietzsche lo ven todo en la vida a través de los lienzos de Claudio de Lorena, es decir, realmente y mentirosamente ilusionadas. Una de las más evidentes ilusiones de la mujer es su pretendido realismo; el de la divinidad que anda entre los pucheros de la cocina de Santa Teresa; o entre los ángeles cocinadores en la del ilusionista Murillo. La religión, en la mujer, no es ideal, es ilusoria. Como que una mujer que se verifica a sí misma se hace (...) una ilusión de veras: real, de carne y hueso con sus tejidos y junturas, como nos decía de su verdaderamente ilusoria o ilusoriamente verdadera, Beatrice, el Dante[185].

Por esta razón, afirmará que el amor es el principal móvil de las mujeres: "les femmes ne se soucient pas de justice parce qu'elles cherchent l'amour"[186]; idea sobre la que incidirá en otras ocasiones: "les femmes ne péchent pas, car elles aiment"[187].

Además, a partir de una experiencia propia - dos niñas le "salvan" de una crisis religiosa y vital, a los veinticuatro años, que le llevó a un intento de suicidio - Bergamín otorga a la mujer una dimensión divina, redentora del hombre:

> Bergamín dice que *la mujer es la única defensa contra el Demonio*, y que entre el hombre y ella *hay una diferencia de naturaleza, no de grado. La mujer es un animal completo. No pertenece al género humano*. En uno de sus últimos aforismos publicados ha escrito: *La mujer no puede tener derechos humanos (ni sus obligaciones correspondientes, por supuesto). Tiene privilegios divinos. Como la niñez. Y tal vez la vejez.* (...) Posiblemente, el origen de la exaltación femenina se produce en Bergamín a través de Dante llevándola hasta lo extremo, como todo lo que piensa con vehemencia. Así (...) *La mujer no fue expulsada del paraíso, la mujer no peca, está fuera del pecado original*.(...) *Alrededor del misterio de la feminidad está todo el sentido de la vida* (...) *Pienso, además, encontrarlo más allá de esta vida, como el Dante, para poder ver a Dios; porque el hombre sólo puede ver a Dios en los ojos de la mujer*. En una especie de *test* realizado en 1974, al preguntarle con quién le gustaría ir a la selva, contesta: *Con una joven muy joven. Casi una niña*. Volvemos a estar en 1974 como en 1919: ante lo ignoto, ante el peligro, ante lo extraordinario es la presencia de la mujer - pero mujer-niña-inocente-analfabeta - la única necesidad que Bergamín siente[188].

Esa tarea de salvación del hombre aparece mencionada en otros textos de nuestro escritor exiliado y era motivo de conversación frecuente, tal y como recuerda Jean-Sébastien Leotrurneur:

---

[185] José BERGAMÍN, "El Tostadero de Don Patricio (Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagórico español, filósofo piropatético)", en *El pasajero, peregrino español en México, III,...*, pp. 95-96.
[186] Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AA.VV., *José Bergamín...*, p. 165.
[187] *op. cit.*, p. 176.
[188] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, pp. 34-35.

L'homme peut très peu de choses; il n'est pas libre. Dieu a créé la emme por défendre l'homme contre le Diable. Sa seule finalité. Le Diable ne peut rien contre elle. Dieu a interdit une seule chose à l'homme: la science du bien et du mal, c'est-à-dire la morale. Mais le mal n'existe pas, pas plus que la mort. Il y a seulement le Diable, beaucoup plus terrible que le mal, parce qu'il prend l'homme, qui ne peut rien en face de lui. Ou bien l'homme est pris par Dieu.

L'homme apprend dans la douleur et l'effort. Il apprend à se connaître. La femme apprend à travers l'amour. Car l'homme vit dans le péché, alors que la femme est l'innocence même. Elle a été tirée de l'homme et elle est dans la main de Dieu. Aussi, les hommes peuvent-ils créer, écrire, peindre, sculpter, construire, être théologiens, et toute autre activité diabolique, alors que la femme ne peut pas.

Dans tout ce que fait l'homme, même dans la joie de vivre, il y a un goût amer; l'homme est dans la nature, alors que la femme participe à la sur-nature[189].

Por esta razón, defenderá esa dimensión divina de la mujer, que poseía Medea: "la femme n'est jamais séparée de Dieu. Elle est divine. Elle ne peut pas pécher. L'homme a quitté le Paradis, pas la femme. Elle y est toujours. Et celle peut faire tout ce qu'elle veut. La femme est ce qu'il y a de meilleur au monde, et c'est pour ça que la Vierge est la mère de Dieu"[190].

Sitúa por tanto a la mujer por encima de las leyes terrenas y humanas, las que rigen para Creón en *Antígona*, o para Jasón en *Medea*. Y aúna a la vez la inocencia y el despego de las cosas de la tierra:

Le serpent est l'ami de la femme. Elle n'a rien à craindre de lui. C'est le serpent qui propose la pomme à Eve. Le serpent est terrestre. Pas tant prudent que sage. Il vient de la terre, comme la colombe ou l'aigle du ciel. La colombe est l'innocence, la liberté. Nietzsche oppose l'aigle au serpent. Il se battent. Alors que la colombe et le serpent sount deux dimmensions contradictoires, mais non opposées.

Si la Vierge a le pied sur la tête du serpent, ce n'est pas pour le dominer. Le serpent est sous ses pieds pour qu'elle ne touche pas terre[191].

Y, en otras ocasiones, asocia religiosamente a la mujer con la figura de Cristo, que puso el amor por encima de cualquier cosa, y literariamente con la salvación, tal como veía Dante a su Beatriz:

L'homme qui veut dominer la femme se fait esclave du démon. La femme, il ne faut pas la dominer, il faut la servir. C'est ce que nous disent les Evangelies du Christ et le cinquième Evangile apocryphe.

---

[189] Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AA.VV., *José Bergamín...*, pp. 168-169.
[190] *op. cit.*, p. 173.
[191] *op. cit.*, p. 167.

> C'est ce que nous dit ce grand païen de Goethe en se christianisant à la fin du second Faust. C'est ce que nous dit aussi Nietzsche, fou d'amour dans sa folie. La femme ne pense pas, elle donne à penser. La femme que nous aimons nous rend fou et nou détache, nous libère de tout sauf d'elle, ou bien nous rend au Paradis. Comme Béatrice libère Dante de la Terre, de l'Enfer et du Purgatoire. La femme est l'unique preuve pour l'homme de l'existence de Dieu[192].

Hemos visto cómo la inocencia, la virginidad, la mujer-niña eran las características que más destacaba Bergamín como propias de la feminidad y del carácter divino de la mujer. Veamos ahora de qué forma se conjugan también en *Medea*.

6.3.6. Amor místico y amor sexual.

Tradicionalmente, se ha interpretado la figura de Medea como similar a la de las danaides, figuras mitológicas que, a modo de las amazonas, rechazan cualquier contacto sexual con los hombres. Y "la razón del rechazo del matrimonio por parte de las descendientes de Epafo se halla en la interpretación que hacen las danaides del nacimiento milagroso, sin contacto sexual, de este antepasado suyo, hijo de la unión - del *contacto* sin mácula - de Io con Zeus. La expresión *antogetei fuxanoria* es interpretada, pues, como "rechazo del matrimonio de acuerdo con un impulso andrómiso tradicional en nuestro propio linaje". La idea nos parece excelente. Engañadas por su propia interpretación de las relaciones entre Io y Zeus, las danaides quieren mantenerse puras, cayendo, sin saberlo, en un acto de *hybris*, motivado a su vez por una ignorancia, muy esquílea, de los *designios de Zeus*"[193].

La cuestión de la sangre vista en su doble vertiente de pasión amorosa y procreación es ampliamente comentada por Bergamín, estableciendo un paralelismo entre dos tipoS de fuegos amorosos. Por un lado, el del amor místico o de los sacramentos como la penitencia, sacerdocio y matrimonio. Pues todos ellos "radican teológicamente en la virtud del amor, de la caridad, son también lenguaje de fuego y de sangre que nos quema en sus llamas y por los que debemos y tenemos que arder, que quemarnos, en testimonio vivo de la verdad; de la única verdad que para el creyente cristiano es el Cristo. La verdad cristiana no está en nuestra mano, sino en la llama de amor viva - que dirá nuestro Juan de la Cruz - que nos quema"[194]. De otro lado, la pasión amorosa que lleva a la realización del acto sexual: "el sentido sacramental del matrimonio del que no debe excluirse (...) la procreación o generación de los hijos, sí es, sí debe ser, una consumación feliz del pecado contra el amor por su mismo fuego, el que nos quema por la sangre"[195].

De esta forma, para Bergamín, un mismo fuego o amor puede tener esas dos vertientes y quemar la sangre en una dirección u otra. De igual manera, el fuego puede

---

[192] *op. cit.*, pp. 179-180.
[193] José ALSINA, J., *Tragedia, religión y mito...*, p. 35.
[194] José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", en *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux..., p. 62.
[195] *op. cit.*, p. 72.

servir para purificar o consumir: “Santa Catalina de Siena nos ha hablado mucho y muy gustosamente de esa otra *dulzura* de la sangre que nos quema por el amor. Como nuestra Teresa de Ávila, la que nos dijo que *unas almas se purifican al arder y otras se consumen*. Y es un fuego purificador que no se extingue nunca del todo y que se acrecienta o disminuye en nosotros hasta la muerte y según nuestra muerte sea”[196].

El amor que siente Medea no es humano ni sexual, sino divino, por eso, cuando desaparece el que sentía Jasón por ella, deben desaparecer los hijos que fueron fruto del mismo:

> Mi Medea no es humana, no tiene pasiones, no es una mujer. Es una diosa. El amor de Medea es un amor divino, que no aparece en las Medeas clásicas. El amor de Medea es un amor divino que no tiene nada que ver con el sexo, con la generación mortal. Y por eso mata a los hijos, porque niega su propia maternidad, porque ella es divina, inmortal[197].

Por eso debe desprenderse de ese amor humano que le ha atado a una circunstancia mortal y perecedera, para volver a ser divina e inmortal. A Medea le sucedió lo mismo que a Ondina o Melusina, que por el amor de un hombre adquiere alma y deja, por tanto de ser un espíritu divino:

> Según nos dice Paracelso en el libro del que nos ha dicho Fouqué que ha surgido su Ondina, ésta es un espíritu *elemental*, criatura espiritual de la naturaleza, como las ninfas o sirenas, los gnomos o duendecitos, los lemures... y tantos otros más, cuya diferencia con lo humano pertenece a su encarnadura natural, más sutil que la del hombre, aunque de idéntica materia; como la que Shakespeare atribuye a los sueños. Seres elementales a los que Cervantes llama *espiritillos* y Lope *melusinas*. Estos espíritus naturales o elementales semejan al hombre y a la mujer por su forma, sin que esta forma corporal encarne en ellos ningún alma: son espíritus naturales elementales, sutilísimos, que no tienen alma, y por eso gozan de una aparente inmortalidad feliz, insensibles al amor y al dolor humanos. (...) Sin embargo, los que son entre ellos, y a semejanza humana, femeninos, pueden llegar a adquirir un alma si se unen a un hombre en matrimonio. Es lo que le sucede a Ondina[198].

Y al igual que este tipo de ninfas, nos presenta Bergamín una criatura tan hondamente divina que es maravillosamente humana: “acierta Fouqué a trasmitirnos todo su encanto sin nublar ni un solo momento esA vivísima claridad que trasparenta. Claridad del alma. De tal modo que su profunda y diríamos que tenebrosa realidad mística, de la que procede, se nos ilumina poéticamente como creación mítica, y al mismo tiempo tan

---

[196] *op. cit*., p. 63.
[197] Carlos GURMÉNDEZ, “Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro”, *El País*, (26 de enero de 1980), Suplemento de Artes, p. 5.
[198] Prólogo de José BERGAMÍN al libro de Barón de LA MOTTE FOUQUE, *Ondina*, Madrid, Nostromo, 1974, pp. 10-11.

humana que nos parece que la sobrenatural y maravillosa Ondina es más realmente humana que todo el mundo humano que la rodea”[199].

Y se extiende más allá la comparación. Ondina mata a su amante para volver a su origen espiritual, de igual forma que Medea se desprenderá de las consecuencias de ese amor humano que sintió por Jasón. Ambas, como también le ocurre a Creusa tras oír a la encantadora, experimentan un amor en su alma que no puede ser saciado por el hombre:

> Se cuenta que en vísperas de su muerte, leía Wagner la *Ondina* de Fouqué en voz alta a los suyos (...) Cree también Rouge que fue la prodigiosa y mágica criatura amorosa de Fouqué la que debió inspirar a Wagner su juicio sobre la mujer, cuando escribe: *La esencia de la mujer es el amor, pero el amor que recibe y en el que la que lo recibe se da enteramente y sin reserva. La mujer no logra su individualidad, en el sentido estricto de la palabra, más que hasta el momento en que amorosamente se entrega. Ella es la “hija de la onda”, ondulante entre las olas, que son su elemento natural, hasta que por el amor de un hombre encuentra su alma*. Ondina la encuentra y la pierde, o la trasfigura de nuevo, para abrazar con su pura corriente cristalina, como son sus dos brazos de mujer, el sepulcro en que yace su amado muerto; al que con esos vivos brazos mató ella misma. Cosa, nos dijo Paracelso, que sucede con frecuencia[200].

Pero Medea necesitaba de esa experiencia trágica del amor humano para poder exclamar al final de la obra: “¡mi amor es más puro que la voz callada de sus astros!...¡Mi amor sólo es eterno! ¡Con este puro amor, sin sangre, con este puro fuego, voy a llenar los cielos con mi amor: de amor, de amor, de amor, de amor, de amor!”[201].

Para humanizar la figura de su Medea, debe divinizarla. Aunque no constituye ésta la única paradoja que encierra la obra: juega de nuevo Bergamín con el sentido de la sangre, en su doble valor procreador y destructor; y logrará que desviemos la atención del morboso crimen, hacia los móviles reales de la protagonista. Un personaje infernal, pero a la vez divino y, sobre todo, muy humano en su aspiración sincera por encontrar un amor eterno, aunque para ello deba internarse en las entrañas más profundas de la muerte:

> *Palabra mía eterna!* – dirá Medea – *vuelve contra el tiempo su sentido!* Porque el sentido de las palabras de Medea será siempre el de su equívoco contratiempo espiritual. El contrasentido de la muerte. Por la sangre vertida. Vertida sobre el fuego. ¿Queréis oírlo, verlo, de ese modo, mirándolo, escuchándolo en sus palabras? Mirad, oid, sentid el silencio que abre con sus palabras (silencio de sombra, de sangre, de soledad...). El silencio que abren sus palabras en nuestro corazón, guarida de la muerte,

[199] *op. cit.*, p. 10.
[200] *op. cit.*, p. 13.
[201] *Medea, la encantadora*, p. 312.

> morada infernal de la muerte (*peor que la muerte es su manida* – nos dijo Séneca), para arrancarnos de sus resonancias de tumba, de sus ecos de sepultura, una nueva esperanza desesperada de su antiguo y divino espantoso amor. El contrasentido de la muerte, que no es el sentido de la vida, sino el sentido del amor. Del amor, la palabra más terrible que ha inventado el hombre; - decía – porque es la palabra que le acerca tanto como le separa de Dios: palabra divinizadora o deicida[202].

De nuevo, nuestro dramaturgo consigue contarnos la historia de otra manera, para que el mito no nos suene a cosa hecha, sabida de puro oída, sino que resuene junto a él la huella tan personal y bergaminiana de su elaboración literaria.

[202] José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea", *Asir*, Montevideo, 35 (julio 1954), p. 11.

7. Estudio introductorio a *Los tejados de Madrid.*

7.1. Lope y Bergamín.

No debe resultarnos extraño que Bergamín se fijara en una obra lopesca para escribir su "personalísima" versión de la misma. Y es que nuestro dramaturgo mantuvo a lo largo de su vida y de su obra una conversación profunda con Lope de Vega. Diálogo constante y productivo, del que *Los tejados de Madrid* no constituye más que una mínima muestra, tal y como tendremos ocasión de comprobar a continuación.

Sólo con una simple ojeada a los escritos de José Bergamín, se nos revela la intensidad e importancia con que el gran poeta madrileño del siglo XVII se hace patente en su obra. Si seguimos un orden cronológico, el primer acercamiento a Lope tomó la forma de ensayo, *Mangas y capirotes* - luego incluido en *España en su laberinto teatral del siglo XVII* [1] -, donde el repaso a ese teatro popular y único que se dio cita en el barroco español, le permite prestar atención al genial dramaturgo. En 1935, con motivo del tercer centenario de su muerte, descubrirá ya al Lope poeta, en una serie de conferencias: "Lope, suelo y vuelo de España", "Un verso de Lope y Lope en un verso" y "Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja" [2]. Por estos mismos años, y dentro de las colecciones que auspiciaba *Cruz y Raya*, un Bergamín editor publicará *Lope en silueta* de Azorín y el auto sacramental *La maya*[3]. También elegirá algunos poemas suyos para su *Aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*, el almanaque de *Cruz y Raya*, donde Bergamín mezcla textos de autores contemporáneos y clásicos, con reproducciones de cuadros, fotografías y dibujos[4].

De todos modos, podría alegarse que este interés demostrado por parte de Bergamín coincide con el homenaje que ofrecieron otros autores de su tiempo, como Alberti en *El trébol florido* o Miguel Hernández en *El labrador de más aire* (1937). Pero en nuestro dramaturgo, la admiración hacia Lope se mantiene e incluso en las circunstancias penosísimas de su destierro, recurre a él para designar a la revista unipersonal *El pasajero, peregrino español en América*, o para acuñar el término "España Peregrina", por el que todavía se alude al exilio forzoso de tantos españoles tras la guerra civil. Precisamente, en el número tercero de

---

[1] *Mangas y capirotes*, Madrid, Plutarco, 1933, y *España en su laberinto teatral del siglo XVII*, Buenos Aires, Argos, 1950.

[2] "Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja" se publicó en la revista *Cruz y Raya*, Madrid, 23-24 (febrero-marzo 1935), pp. 7-25. Más tarde se editaron los tres textos en *Disparadero español I: La más leve idea de Lope*, Madrid, Cruz y Raya (ediciones del Árbol), 1936. También se encuentran recogidos en *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*, Barcelona, Noguer (Temas de Hoy y de siempre, 2), 1973, pp. 165-228.

[3] *Cruz y Raya*, Madrid, 23-24 (febrero-marzo 1935), pp. 1-73 del suplemento azul.

[4] José BERGAMÍN, *Aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*, en *Signo y diseño de "Cruz y Raya"* (1933-1936), Verlag Detlev Auvermann KG Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, 1974, p. XIV, así como dos epígrafes con sus respectivos versos del "fénix de los ingenios": "Loca ambición al aire vago asida" y ¡Oh flor al hielo! ¡Oh rama al viento leve...".

la citada revista, se felicitará por la representación de Lope de Vega en la Unión Soviética[5]. También sabemos que nuestro autor aprovechó los años de su exilio para leer literatura española[6], e incluso para impartir clases en Caracas y Montevideo de una forma heterodoxa, pero perdurable, pues alumnos suyos, como el uruguayo Guido Castillo, aún le recuerdan recitando de memoria coplas populares y, por supuesto, poemas de Lope[7].

De esa fidelidad a lo largo de su obra constituye una buena prueba los numerosos casos en los que la figura lopesca se asoma detrás de los ensayos de Bergamín, y, así, podemos aludir, a modo de ejemplo a: *La corteza de la letra; De una España peregrina*; su prólogo a *Ondina*, del Barón de La Motte Fouqué; *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*; *Prosas previas* o *Prólogos epilogales*[8].Y tampoco deja de sorprendernos que el gran conocimiento literario de Bergamín le lleve a citar a Lope en diversos artículos en los que no constituye, ni mucho menos, el tema principal[9].

Y en el exilio también está presente Lope en los versos que aparecen en su teatro. Así, en *Tanto tienes cuanto esperas*, nos encontramos con cuatro poemas o canciones suyas: "Deseos de un imposible", "Ven, muerte tan escondida", "Dio el novio a la desposada" – tomada, precisamente del auto de *La maya* -, o la canción "Velador que el castillo velas" [10] que inicia el segundo acto, y que recoge también en *Los tejados de Madrid*[11]. Por otro lado, *Melusina y el espejo* se inicia con triple epígrafe que reúne versos de Tirso de Molina,

---

[5] "Estafeta transparente. Correo sin censura: El teatro español en la Unión Soviética: Lope de Vega y García Lorca", *El pasajero, peregrino español en América, III*, México D.F., Séneca (Otoño 1943), pp. 81-91.

[6] Ver Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*: *Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, p. 33.

[7] También su compañero de juventud, Antonio GARRIGUES DÍAZ-CABAÑETE, se acuerda de él citando "passages entiers de Lope de Vega, de Calderón, du Romancero ou des Romantiques, en gros, de tout le fonds espagnol", en "Les années de *Cruz y Raya*", en AA.VV., *José Bergamín*, París, Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 72.

[8] *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 58-59 y 63-67; *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p.17; prólogo a *Ondina*, del Barón de La Motte Fouqué, Madrid, Nostromo, 1974, pp. 10-11; *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, p. 110 y pp. 118-119; *Prosas previas*, Madrid, Universidad Complutense, 1982, p. 80; *Prólogos epilogales*, Valencia, Pretextos, 1985, pp. 39-47.

[9] Tal es el caso, por ejemplo de: "Las pisadas de los días: oído avizor: El clavo, el violín y el martillo", *El pasajero, peregrino español en América*, 2, México D.F., Séneca (verano 1943), pp. 80-81; "La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito. Historia. Poesía)", *Escritura*, 6 (enero 1949), pp. 16-22; o "Pintar como querer" y "Larra, peregrino en su patria (1837-1937): El antifaz, el espejo y el tiro", en *Hora de España, Antología*, selección y prólogo de Francisco Caudet, Madrid, Turner, 1975, pp. 132-145 y 146-161, respectivamente.

[10] *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada (Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena)*, vv. 97-110, 111-154, 155-163 y 47-56.

[11] Ver la nota al verso 1707 de *Los tejados de Madrid.*

Calderón y, por supuesto, Lope[12].

Este recurso de acudir a un poema cuyas estrofas o significado glosa también es frecuente en su poesía[13]. En el caso concreto de Lope, hemos contabilizado hasta unos veinte poemas donde Bergamín toma prestados versos de Lope[14] como epígrafes a sus propias composiciones. Pero, además, en estas y otras poesías, la huella de Lope de Vega se manifiesta por el uso de algunas de las estrofas preferidas por el autor barroco y sus contemporáneos. De esta forma, nos encontramos que imita sus sonetos (*Poesía, I*, p. 18, 28, 30 y 37), e incluso se permite recrear a una Violante solicitadora de los mismos (*Poesía, I*, p. 61). También escribió algunos romances (*Poesía, I*, p. 195; *Poesía, II*, p. 34 y 84; *Poesía, IV*, p. 22 y 177; *Poesía, V*, p. 19 y 137; *Poesía, VI*, p. 95, 105 y 133; *Poesía, VII*, p. 30 y 32), así como silvas (*Poesía, VII*, pp. 38-39), estrofa en la que está compuesta *La Gatomaquia*.

7.2. *Los tejados de Madrid,* homenaje de Bergamín a Lope de Vega.

Como hemos podido comprobar, el interés hacia Lope de Vega por parte de Bergamín, no es fruto de la casualidad y, por tanto, no resulta extraño que con motivo del cuarto centenario del nacimiento del gran dramaturgo barroco, se decidiera a publicar su versión de *La Gatomaquia*, según señala la nota de redacción que precede a la edición en 1961 de la obra:

> La proximidad del centenario de Lope de Vega hace de este autor un tema del que habrá que ocuparse de un modo preferente. Sea la publicación de la teatralización, hasta ahora inédita, que ha hecho José Bergamín de *La Gatomaquia*, un primer testimonio de nuestro interés por el centenario y la coyuntura que nos ofrece para reconsiderar los valores de nuestro gran dramaturgo. La *mediación* personalísima del escritor José Bergamín, nos parece de gran interés[15].

En efecto, el motivo de la celebración del nacimiento de Lope, que acaeció en 1562, suponía una buena excusa para publicar en Madrid una obra que ya llevaba varios años

---

[12] *cf. Melusina y el espejo*, notas 4 y 5.

[13] Respecto a la relación de la poesía de Bergamín con la de los autores del Siglo de Oro y, en especial, Lope, puede consultarse, en AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición a cargo de Nigel Dennis, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (El Fil d'Ariadna, 20), 1995, los artículos de David GARRISON, "José Bergamín y la poesía del siglo de oro", pp. 31-44; John C. WILCOX, "Poesía y filosofía en *Duendecillos y coplas*", pp. 45-69; Giuseppe GENTILE y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*, pp. 153-176; y Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, "José Bergamín, poeta de senectud: en torno a su última poesía", pp. 235-253.

[14] Ver los siete volúmenes editados en Madrid, Turner, 1983-1984. Los veinte poemas con epígrafe citados pueden encontrarse en: *Poesía, I*, p. 18, 28, 30, 37, 61, 62, 67 y 195; *Poesía, II*, p. 34, 35 y 84; *Poesía, III*, p. 140; *Poesía, IV*, p. 177; *Poesía, V*, p. 19; *Poesía, VI*, p. 95, 105 y 133; *Poesía, VII*, p. 32, 38-39 y 89.

[15] Nota de Redacción que precede a la obra, en *Primer Acto*, Madrid, 21 (marzo 1961), p. 23; en nuestra edición, *Los tejados de Madrid*, p. 326, nota 1.

en la mente de Bergamín. Sabemos, por una carta que envió a su amigo Justino de Azcárate desde Montevideo que, en 1953, debía tener prácticamente terminada "una obra divertida, la adaptación escénica de la estupenda *Gatomaquia*, de Lope. En tres actos, titulándola: *El amor anduvo a gatas*. ¿Qué te parece que la mandase anónima a Madrid? Sería gracioso estrenarla allá"[16]. Si bien nuestro autor no consiguió su propósito de estrenarla - ni en nuestro país ni fuera[17] -, al menos pudo ver cómo se publicaba por primera vez en España una de sus obras teatrales escritas en el destierro. La razón obedece a que en esos momentos se hallaba en Madrid, ciudad donde residió desde 1958 a 1963, para huir de nuevo al exilio[18].

7.2.1. Lope, al pie de la letra o del espíritu.

El homenaje *personalísimo* que Bergamín brinda a Lope de Vega nos conduce hacia un texto donde los versos que no están extraídos fielmente de Lope, están escritos a su manera y estilo. Como tendremos ocasión de comprobar, recoge del autor barroco no sólo las silvas que configuran *La Gatomaquia*, sino también diversos poemas y canciones que van jalonando el texto bergaminiano. En todos estos últimos se nos revela el Bergamín editor, que reproduce al *pie de la letra* su modelo y que, más que copiar, recuerda esas estrofas tan queridas y tantas veces recordadas en el exilio. Ese respeto al texto lopesco nos lleva a señalar en *Los tejados de Madrid* con negrita aquellos versos que se deben a la invención exclusiva del autor exiliado, mientras que en cuerpo normal van aquellas estrofas que podemos encontrar en *La Gatomaquia* y en cursiva aquellos poemas de Lope que proceden de una fuente diferente. Veamos en profundidad cada uno de estos tres tipos de textos.

En primer lugar, y a través de un pequeño esquema, podremos comprobar cuáles son los versos en cada acto que se deben al ingenio de Bergamín[19], una vez restados los que en nota a pie de página hemos señalado como escritos por Lope:

Prólogo	NÚMERO TOTAL DE VERSOS
1-15 24 128-130	19 de Bergamín de un total de 130

[16] De una carta de Bergamín a su amigo Justino de Azcárate, fechada el 21 de noviembre de 1953, algunos de cuyos fragmentos reproduce Gonzalo Penalva en *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín...*, p. 177.

[17] Únicamente se han representado algunas escenas dentro del programa biográfico, *Masques et Bergamasques*, que se emitió el 21 de abril de 1970 en la televisión francesa, bajo la dirección de Mitrani. Suerte parecida, salvo *Medea, la encantadora*, ha padecido el resto de su obra dramática, como hemos podido comprobar al final del apartado "Exilio en Francia (1954-1958). De la mano de Sófocles y Baudelaire: *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño*", en el primer capítulo de esta tesis.

[18] Para mas información a este respecto, ver Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*..., capítulo VII, pp. 195-240.

[19] Y que corresponden, como ya hemos dicho en la presentación, con los versos que aparecen en negrita en nuestra edición de *Los tejados de Madrid*.

Primer Acto

141-143	170 de Bergamín de un total de 487
183	
195-245	
258-261	
274	
285-290	
324-380	
497-502	
509	
569-588	
591-592	
598-603	
606-617	

Segundo Acto

632-633	200 de Bergamín sobre un total de 566
659-662	
669-672	
704-707	
714-756	
829-879	
881	
883	
885-895	
902-906	
918-934	
935-968	
1098-1099	
1110	
1119-1122	
1139-1147	
1172-1174	
1181-1183	

Tercer Acto

1207-1208	146 de Bergamín de un total de 638
1220-1223	
1241-1242	
1252-1283	
1368-1370	
1380-1381	
1476-1477	
1494-1498	
1524	

1528-1529
1587
1609-1610
1702-1706
1708-1729
1740-1767
1781-1793
1802-1821

Por tanto, de mil ochocientos veintiún versos, casi una tercera parte – quinientos treinta y cinco versos – obedecen a la creación e ingenio de Bergamín, mientras el resto pertenecen a Lope de Vega. Por otro lado, entre los versos bergaminianos caben distinguir dos tipos: aquéllos que aparecen en pequeñas tiradas y que sirven como meros enlaces a diferentes fragmentos de *La Gatomaquia* y aquellas estrofas más extensas, que recrean escenas que obligaban a una elaboración distinta por parte de nuestro autor. Analizaremos a continuación, una por una, estas últimas estrofas de más de diez versos originales de Bergamín, en el orden en que aparecen en *Los tejados de Madrid.*

En primer lugar, destacan los quince versos iniciales del "Prólogo" que recita Taratántara nada más abrirse el telón. Esta figura de narrador y demiurgo en la versión bergaminiana no aparece en la obra de Lope como personaje[20], por lo que Bergamín debe situarla y "gatomaquizarla" en esta estrofa inicial que remarcamos. Pero la función de Taratántara no se limitará a la de introductor de la pieza, sino que volverá a irrumpir en escena en otras ocasiones, tal y como podremos comprobar.

Ya en el primer acto, nos encontramos con cuatro pasajes extensos y que corresponden a los versos 195-245, 324-380, 569-588 y 606-617. Resulta muy interesante ese primer grupo de versos que sustenta un diálogo entre Micifuz y Marrullos. En él, Bergamín imita la cita de autoridades – Boecio o San Agustín - y la alusión a modelos de amantes literarios – Calixto y Melibea – que aparecen en otros momentos y con otras referencias en *La Gatomaquia.* Porque Lope, en su parodia de un poema épico, debía incurrir precisamente en uno de los principios fundamentales de la epopeya y que no es otro que "tener alcance enciclopédico y brindar un panorama cultural de la época"[21]. A partir de esta característica se comprende que todo el poema esté "cuajado de alusiones literarias y filosóficas, de datos geográficos e históricos, de la historia natural, de la mitología, de la astronomía y la astrología, de la medicina, de la música y la danza, etc."[22]. De ahí que no sea extraño que Bergamín imite a su maestro en la inclusión de esas nuevas notas cultas que son producto de su propia cosecha, mientras que en otros momentos las copie literalmente[23]. Además, en el ejemplo que

[20] Aunque sí se cita esta onomatopeya que se refiere al redoble del tambor al principio de *La Gatomaquia* (Lope de VEGA, *La Gatomaquia*, edición de Celina Sabor de Cortazar, Madrid, Castalia (Clásico Castalia, 131) 1982, Silva I, p. 72, v. 12).
[21] Celina SABOR DE CORTAZAR, "Introducción" a Lope de VEGA, *La Gatomaquia....*, p. 25.
[22] *op. cit.*, p. 27.
[23] Entre las primeras encontramos los versos 499-500, 730 y 918 y ss. de *Los tejados de*

nos ocupa, Lope ya había mencionado a Calixto y Melibea, así como a San Agustín, en algún otro pasaje de *La Gatomaquia*.[24].

En el segundo fragmento de este Primer Acto, nos encontramos con que los versos 324-380 corresponden a la total invención de Bergamín, pues presentan un diálogo entre los dos pajes o escuderos de los contrincantes amorosos. Curiosamente, tanto Malvillos como Marrullos no ejercen ese papel en *La Gatomaquia* de Lope, pues en la Silva I se nos presenta a "Maulero / un gato de la Mancha su escudero" como acompañante de Marramaquiz, aunque más tarde será sustituido por Tomizas[25]. Sin embargo, en *Los tejados de Madrid* este papel lo desempeña Malvillos, un gato que, en la obra lopesca, aparece como uno de los invitados al banquete de las bodas y que intentará oponerse a que Marramaquiz rapte a Zapaquilda:

> y porque defendió llegar Malvillos
> a robar a la novia, dio dos cabes,
> como Hércules a Licas,
> y quebrando con él a dos boticas[26]

Pero Lope debió olvidarse de este hecho, como lo demuestra el que este gato recibe otro nombre, en la explicación que Micifuz da más tarde de esos hechos: "[Marramaquiz] se la llevó con atrevido paso, / celoso el corazón, la vista airada, / hiriendo a quien delante se le puso, / tanto, que con Garraf de una gatada / los botes y redomas descompuso / de un boticario que vivía enfrente"[27]. Y, así, más tarde, lo encontramos al lado de Marramaquiz en su inútil intento por capturar algún pajarillo con el que alimentar a su dama:

> [Marramaquiz] salió, por un resquicio, a los tejados,
> de una tronera que en la torre había,
> para coger algunos pajarillos.
> Iba con él Malvillos,
> que a éste sólo fió su atrevimiento [28]

De esta forma, será Malvillos, como escudero fiel, quien informe sobre la muerte de su amo a Micifuz y sus compañeros, al final de la epopeya[29].

Madrid; mientras que ya aparecen en *La Gatomaquia* las alusiones que se encierran en los versos 110, 673, 1184-1206 y 1308 y ss. de la obra bergaminiana.

[24] Concretamente, los protagonistas de *La Celestina* aparecen en el verso 244 de la Silva I (Lope de VEGA, *La Gatomaquia....*, p. 90) y que se reproduce en el verso 110 de *Los tejados;* y el "divino africano", por su parte, es mencionado junto con otros sabios y filósofos en los versos 103-104 de la Silva VII (Lope de VEGA, *La Gatomaquia....*, p. 215).

[25] Lope de VEGA, *La Gatomaquia...*,Silva I, p. 79, vv. 81-82 y Silva IV, p. 162, vv. 299-300, respectivamente.

[26] *op. cit.*, Silva V, pp. 186-187, vv. 329-332.

[27] *op. cit.*, Silva VI, p. 204, vv. 302-307.

[28] *op. cit.*, Silva VII, p. 227, vv. 359-363.

[29] *op. cit.*, Silva VII, p. 228, vv. 385-388.

Tampoco coincide la versión bergaminiana con el escudero que acompaña a Micifuz en *La Gatomaquia*, pues en diversos fragmentos se identifica a esta figura con "Garraf, su paje"[30]. Sin embargo, el nombre elegido por Bergamín aparece al lado, precisamente, de Malvillos en el fragmento en que se describen a los diferentes invitados a la boda: "Marrullos y Malvillo, / uno de raso azul, y otro amarillo"[31]. Nuestro dramaturgo, de esta forma, se desmarca de su modelo al ofrecernos dos personajes que detentan el papel del criado, tal y como podemos encontrar en otras comedias de Lope[32]. De ahí que sea necesaria esta escena de presentación y enfrentamiento entre ambos que, como volvemos a afirmar, no encontramos en la obra lopesca, aunque sí se incluyen algunos detalles relacionados con estos servidores que sí aparecen en la misma: la entrega de regalos en una bandeja a Zapaquilda que Lope explica en la Silva II[33] o la ronda de los músicos que en *La Gatomaquia* acompañan a Micifuz en la silva siguiente[34].

Por último, la escena final de este primer acto contiene dos largas series de poemas que tampoco se incluyen en *La Gatomaquia*: las formadas por los versos 569-588 y 606-617. En la primera tirada vuelve a aparecer el personaje de Taratántara – que ya vimos que no se incluía en la obra de Lope -, aunque actuando como personaje y no como narrador. Se altera así el nombre de Guruguz y su "escuadra vil de esbirros" del poema lopesco[35] por la de este alguacil que, de todas formas, se lleva presos a Marramaquiz y Micifuz. Respecto a los versos con que termina este acto, se vuelve a incluir una escena doble entre los criados - Malvillos y Marrullos - y las amadas - Zapaquilda y Mizilda -, que desembocará en esa pelea entre gatas. Podemos encontrar dos veces el relato de dicha pendencia en el modelo versionado por Bergamín. Así, la Silva II de *La Gatomaquia* refiere ese primer encuentro y lucha entre ambas, provocado por los celos de Zapaquilda, al ver cómo Marramaquiz corteja a Mizilda[36]. Este motivo justificará la ronda de Micifuz a su amada, "que sangrada en la cama / la tuvo el accidente / dos días, que faltó sol al tejado / y estuvo la cocina sin cuidado"[37]. La segunda se produce en la Silva IV, cuando las dos gatas van a visitar en la cárcel a sus enamorados y se engarzan en una nueva pelea[38]. Como podemos comprobar, en *Los tejados de Madrid* se resumen ambas contiendas en una que termina, precisamente, con esa caída desde las alturas y el balance irónico de Malvillos: "¡Catorce vidas se han gatiestrellado!" (v. 617).

---

[30] *op. cit.*, Silva II, p. 100, vv. 23-25; y también, en esa misma Silva, vuelve a aparecer en la p. 102, v. 67 y en la p. 106, v. 134 y ss.
[31] *op. cit.*, Silva V, p. 178, vv. 176-177. Curiosamente, no encontramos estos dos versos en *Los tejados de Madrid.*
[32] En efecto, muchos de esos escuderos o pajes conforman la figura del "gracioso" que, junto con el galán, la dama, la criada, el padre y el poderoso, constituyen los seis personajes-tipo de la comedia del XVII (*cf.* Juana de JOSÉ, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC (Anejos de la *Revista de Literatura*, 20), 1963).
[33] Lope de VEGA, *La Gatomaquia...*, Silva II, pp. 100-102, vv. 25-60.
[34] *op. cit.*, Silva III, p. 125, vv. 42-77 y pp. 141-142, vv. 322-337.
[35] *op. cit.*, Silva III, p. 142, v. 338 y ss.
[36] *op. cit.*, Silva II, pp. 121-122, vv. 379-397.
[37] *op. cit.*, Silva III, p. 123, vv. 13-16.
[38] *op. cit.*, Silva IV, pp. 151-154, vv. 125-174.

En el Segundo Acto, encontramos cinco tiradas largas que no se deben a la inspiración de Lope, sino al ingenio de Bergamín. Sin embargo, cuatro de estas series – versos 714-756, 829-879, 885-895 y 919-934 - forman una única escena, centrada en el personaje del zapatero. Esta figura adquiere nombre y personalidad propia en la versión de nuestro dramaturgo, quien lo rescata del anonimato con que aparece mencionado en el poema lopesco:

> Micifuf la tardanza disculpaba
> con que lejos vivía
> el zapatero que esperando estaba
> - ¡oh cuántos males causa un zapatero! -,
> y que después calzarle no podía,
> aunque los diente remitiese al cuero[39]

Como podemos comprobar, también en *Los tejados de Madrid* será el causante del retraso de Micifuz a sus esponsales con Zapaquilda, aunque nuestro dramaturgo introduce varias novedades. En primer lugar, le dota de un nombre propio, Garfiñanto. Este nombre corresponde en la obra de Lope al del gato sabio que aconseja a Marramaquiz buscarse un nuevo amor para olvidar a Zapaquilda[40]. En segundo lugar, Bergamín cambia los personajes que van a visitar al zapatero filósofo, pues en lugar de aparecer Marramaquiz para consultarle como amante despechado, veremos desfilar ante su banquillo a Mizilda (vv. 714-756) y a Micifuz (vv. 829-934). En el diálogo con la primera se desencadena todo un juego de palabras a partir del oficio del zapatero y los pies sobre los que éste resulta ser especialista. Este recurso tan al uso en el barroco constituye un rasgo más en común entre nuestro dramaturgo y Lope de Vega, pues ya en sus poemas podemos encontrar alteraciones de frases hechas o refranes como las que se dan cita en *Los tejados:* "Tienes el alma en un hilo, / y el corazón en un puño, / y la cabeza en las nubes; / y un pie ya en el otro mundo"[41].

Por otro lado, la visita de Micifuz a Garfiñanto - que Lope explica tras el rapto de Zapaquilda y en unos pocos versos[42] -, queda amplificada en la versión bergaminiana por el mayor realce que, en general, se da a la figura del zapatero. Además, también propicia un diálogo al estilo barroco, tanto en la forma elegida en algunas de sus estrofas, basadas en el recurso del "eco" (vv. 849-861), como en el tema central, que gira sobre el amor platónico y el concepto ideal de belleza femenina (vv. 871-928). Precisamente, Bergamín ironiza sobre este último aspecto pues, como muy bien concluye Garfiñanto al final de esta escena: "mientras tú das en tanta perorata, / otro te puede a ti quitar tu gata" (vv. 933-934).

La otra tirada extensa de versos de este segundo Acto que vamos a comentar corresponde a la escena de la llegada de la novia al banquete nupcial, así como en la posterior apertura del baile, y tiene su origen en las siguientes estrofas de la Silva V de Lope:

> que Zapaquilda de la mano sale

---

[39] *op. cit.*, Silva VI, p. 194, vv. 64-69.
[40] *op. cit.*, Silva II, pp. 111-116, vv. 210-272.
[41] *Poesía, VI*, p. 38.
[42] Lope de VEGA, *La Gatomaquia...*, Silva VI, p. 194, vv. 64-73.

de doña Golosilla, su madrina[43]

A partir de esta mera alusión en *La Gatomaquia*, Bergamín recrea todo un diálogo entre doña Golosilla y Zapaquilda que ocupa unos treinta y cuatro versos (vv. 935-968), justo antes de que empiece el baile que quedará interrumpido ante la llegada de Marramaquiz. Por otro lado, la escena lopesca de presentación de los invitados a la boda quedará asumida en la versión de nuestro autor en la nómina que el raptor gatuno recita mientras lucha contra ellos o los expulsa (vv. 1111-1138) y que finaliza con las palabras de reproche contra la celestinesca doña Golosa o Golosilla (vv. 1139-1147).

En el Tercer Acto casi todos los versos de Bergamín sirven como enlace para los de Lope y, no en vano, constituye la parte donde proporcionalmente más sigue el autor exiliado la obra lopesca, pues apenas llegan a un veintitrés por ciento los versos que obedecen exclusivamente a la inspiración de nuestro dramaturgo. Sin embargo, encontramos también en este acto final cinco tiradas extensas de silvas, que corresponden a los versos 1252-1283, 1708-1729, 1740-1767, 1781-1793 y 1802-1821. La primera de ellas (vv. 1252-1283) se incluye dentro de la nueva intervención de Taratántara como narrador pero también como imagen de la guerra entre gatos que acaba de iniciarse. Aparecen dos citas anacrónicas respecto a *La Gatomaquia* y que, por otro lado, son aludidas en otros textos por Bergamín: "*imagen espantosa de la muerte.* / No oigáis tambor lejano, / decía el poeta indiano" (vv. 1263-1265). En esas dos ideas – extraídas, respectivamente, de Larra y de Omar Kheyam[44] -, se esconden las dos posturas enfrentadas que tomó el propio Bergamín respecto al conflicto civil que le tocó vivir en sus propias carnes. Ya en alguna ocasión hemos remarcado la oposición firme de nuestro dramaturgo hacia cualquier tipo de guerra o enfrentamiento armado:

> No hay guerra justa, ni justicia guerrera. Hay paz fuerte (...) Y esta acción constante, en cierto modo revolucionaria, de la paz, es un esfuerzo activo, mucho más violento en su contención expresiva que la débil desesperación de la guerra[45].

Esa identificación entre la guerra y la muerte no admite paliativos y resulta confirmada en otro texto de nuestro autor, donde subraya la culpa de un gobierno que desemboca en ella sin una causa justificada: "Morir sin porqué es un daño personal o privado. Matar sin porqué es un daño público. Y la imbecilidad que mata sin porqué es lo peor de todo; el crimen peor, por irresponsable, no siéndolo. ¿Y no es el mismo crimen, el peor, el de la revolución y el del Estado, si matan sin *porqué*, estúpidamente, con una ceguera doblemente culpable por la irresponsabilidad que la motiva?"[46]. Sin embargo, ante una confrontación – siempre "incivil", en opinión de Bergamín – nadie puede dejar de

---

[43] *op. cit.*, Silva V, p. 180, vv. 215-216.

[44] Véanse las notas 13 y 14 a *Los tejados de Madrid.*

[45] José BERGAMÍN, "Paz con paz, guerra con guerra", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, p. 208.

[46] José BERGAMÍN, "El estado fantasma y ¿en qué país vivimos?", *Cruz y Raya*, 20 (noviembre 1934), pp. 127-133; recogido en CRUZ Y RAYA, *Antología*, prólogo y selección de José Bergamín, Madrid, Turner, 1974, p. 289.

tomar una postura, decantarse por uno de los bandos en conflicto. Y así, remitiendo a las mismas palabras de Omar Kheyam que aparecen en *Los tejados de Madrid*, afirma en su ensayo "Paz con paz, guerra con guerra":

> *No escuches el tambor lejano*, dice el poeta. Elude la tentación de la guerra. Y el que así nos habla, es este caso, es un egoísmo epicúreo. El egoísmo del que no quiere oír, ni quiere enterarse de lo que pasa. Si lo que pasa es duro, triste, amargo de saber. Es el miedo del que no quiere que turbe su paz el sonido guerrero del tambor distante. El miedo de aquel para quien la paz no es una lucha, sino una victoria. El epicureísmo verlainiano[47].

También en otro de sus textos en prosa amplifica el significado que para él guardaba esa "imagen espantosa de la muerte" heredada de Mariano José de Larra: "El espejo es siempre mortal porque aísla, separa al hombre de sí mismo. La imagen humana en el espejo es siempre *imagen espantosa de la muerte*. Así lo vio y entendió Larra al suicidarse. O, mejor dicho, al dejarse suicidar por el espejo, que es mentiroso acusador humano. El espejo que nos aísla, que nos separa de nosotros mismos y de los demás, dándonos una imagen mentirosa de nuestro ser, nos mata, nos suicida, porque nos miente de verdad"[48]. De esta forma, entronca la idea de la guerra, o desaparición injustificada de seres humanos, con esa idea sobre el hombre como portador de su propia muerte que también cuenta con una extensa tradición barroca. En primer lugar, la cita Lope de Vega en *La Gatomaquia*, y como tal la encontramos literalmente en *Los tejados de Madrid:*

> MALVILLOS. Tienes ya las mandíbulas de suerte
> que eres retrato de la muerte fiera;
> aunque es yerro pintarla calavera
> porque aquella es el muerto y no la muerte (vv. 640-643)[49]

Pero también aparece una cita similar en la *Visita de los chistes* de Quevedo:

"En el camino la dije: *Yo no veo señas de la muerte, porque allá nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña.* Paróse y respondió: *Eso no es la muerte, sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos huesos son el dibujo sobre que se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto, y la cara es la muerte; y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir viviendo, y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le*

---

[47] José BERGAMÍN, "Paz con paz, guerra con guerra", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 207.

[48] José BERGAMÍN, "Larra, peregrino en su patria (1837-1937): El antifaz, el espejo y el tiro", *Hora de España,* Valencia, 11 (noviembre 1937), pp. 17-30; recogido en *Hora de España. Antología...*, p. 154. Otra referencia a esta cita de Larra la encontramos en *Poesía, VI*, p. 243.

[49] Estos versos de *Los tejados* corresponden a los de *La Gatomaquia*, Silva IV, pp. 156-157, vv. 204-207.

sobra a la sepultura. Si esto entendiérades así, cada uno de vosotros estuviera mirando en sí su muerte cada día y la ajena en el otro; y viérades que todas vuestras casas están llena della, y que en vuestro lugar hay tantas muertes como personas; y no la estuviérades aguardando, sino acompañándola y disponiéndola"[50]. Parte de este texto de Quevedo aparece aludido en otras obras de Bergamín, tanto en alguno de sus ensayos como en las piezas dramáticas del exilio[51]. E igual sentido podemos encontrar en los versos de Calderón que le sirven como epígrafe a uno de sus poemas: "Siendo un esqueleto vivo / siendo un animado muerto"[52].

Volviendo a las tiradas extensas de *Los tejados* que responden a la invención personal de Bergamín, nos encontramos en este Tercer Acto que tanto la que corresponde a los versos 1708-1729 como parte de la serie formada por los versos 1740-1767 se integran dentro de la misma escena. En ella Marramaquiz y Malvillos deciden cazar un pájaro para alimentar a Zapaquilda (vv. 1708-1753). Este diálogo entre gatos está ya sugerido, sin embargo, en el texto de Lope:

Marramaquiz, que ya morir la vía,
con amante osadía,
pero sin que le viesen los soldados,
salió, por un resquicio, a los tejados,
de una tronera que en la torre había,
para coger algunos pajarillos.
iba con él Malvillos,
que a éste sólo fió su atrevimiento,
y por partir la caza del sustento[53]

También aparece referido en *La Gatomaquia* que esa aventurada acción acarreará la muerte del primero – "Llevó Malvillos, pálido, la nueva"[54] -, tal y como relata a continuación el escudero de Marramaquiz en la recreación bergaminana (vv. 1754-1767). En cambio, las otras dos tiradas de este tercer acto que se alejan del texto lopesco no aparecen ni siquiera apuntadas en éste. Así, en los versos 1781-1793 encontramos el reconocimiento de Micifuz hacia el que fuera su enemigo amoroso, mientras en las silvas con que finaliza *Los tejados de Madrid* (vv. 1802-1821), nos deja su último guiño irónico Bergamín. En efecto, Zapaquilda le robará la palabra a quien hasta entonces había ejercido de narrador,

---

[50] Francisco de QUEVEDO, *Visita de los chistes*, en *Obras de Quevedo, I*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 23), 1946), pp. 335-336.

[51] Entre ellos pueden verse: "Música y máscara de la sangre", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 118; la nota 42 a *La sangre de Antígona* y la nota 34 a *La cama, tumba del sueño*. Además, el fragmento de Quevedo es recitado en la segunda parte de *Los ángeles exterminados*, espacio producido por la televisión francesa en 1975, y que TVE2 emitió, dentro del programa "La noche temática" dedicado a Bergamín, el 30 de junio de 1996.

[52] José BERGAMÍN, *Poesía, VII*, p. 65. Los dos versos de Calderón aparecen en boca de Segismundo en *La vida es sueño* (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro*, estudio preliminar de José Bergamín, Barcelona, Océano, 1999, p. 116).

[53] Lope de VEGA, *La Gatomaquia...*, Silva VII, p. 227, vv. 356-364.

[54] *op. cit.*, Silva VII, p. 228, v. 385.

Taratántara y, de esta forma, cerrará la pieza al más puro estilo de la dramaturgia del XVII, es decir, citando el título de la obra:

Pues somos gatos y gatas
verdades a cuatro patas:
decir a todos, por mí,
que *en tejados de Madrid*
el amor anduvo a gatas (vv. 1817-1821)[55]

Como hemos podido comprobar, incluso en aquellas estrofas que se deben a la inspiración "única" de Bergamín, la huella de Lope es innegable. Pero, además, seguimos encontrando otras referencias a la obra del "fénix", al margen, lógicamente, de las silvas transcritas de *La Gatomaquia.* Generalmente, suele extraer los textos de comedias, como ocurre con los versos 381-417, 418-446, 618-631, 969-1064, 1558-1571, 1572-1585, 1686-1701, 1707, 1730-1739; pero también hay algunos de *La Dorotea*, (versos 757-828 y 1648-1685); así como diversas composiciones sueltas, versos 896-901 y 907-917[56]. Por otro lado, en estos textos lopescos hay que distinguir su utilización como poemas o canciones.

En total, se recitan siete poemas en *Los tejados de Madrid*, todos ellos tomados de la extensa obra de Lope de Vega. El primero lo constituye el soneto con que se inicia el acto II (vv. 618-631), que está extraído de la comedia *Querer la propia desdicha* de Lope. Bergamín lo pone en boca de Marramaquiz como lamento por los celos que siente ante el nuevo amor de Zapaquilda. Más compleja resulta la lectura bergaminiana del conocido poema lopesco en "A mis zapatos me voy". Se trata, sin duda, del primer ejemplo de recreación, por parte de nuestro dramaturgo, a partir de unos versos del autor barroco – sin contar, lógicamente, los de *La Gatomaquia* -. Aparece en este segundo acto, concretamente, en el soliloquio de Garfiñanto, tras recibir la visita de Mizilda. El zapatero trasladará a su mundo gatuno y remendón varias estrofas del célebre romance de Lope, "A mis soledades voy"[57], que conforman, de este modo, los versos 757-828 de *Los tejados de Madrid*. Bergamín reduce las veintiocho estrofas que escribió Lope a dieciocho y podríamos establecer una relación de semejanza más estrecha entre algunas de ellas, tal y como queda reflejado en el siguiente cuadro de correspondencias:

Estrofas en Lope	Estrofas en Bergamín
1	1
2	2

[55] De manera similar, Lope hará afirmar a Duardo: "Al senado la pedid / si nuestras faltas perdona; / que aquí, para los discretos, / da fin *La dama boba*" (Lope de VEGA, *La dama boba*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 50), 1982, p. 186, vv. 3181-3184), o Tirso al Duque: "A recebir todos vamos / al conde de Vasconcelos, / porque, viendo el desengaño / de su amor, sepa la historia / del *Vergonzoso en Palacio* / y, a pesar de maldicientes, / las faltas perdone al sabio" (TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en Palacio*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 48), 1982, p. 161, vv. 1652-1660).

[56] Recordamos que en nuestra edición se señalan en cursiva este tipo de composiciones.

[57] Poema 125, en *Lírica* de Lope de Vega, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 104), 1981, pp. 263-266, aunque ya se incluyó en *La Dorotea*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 408), 1996, acto primero, escena cuarta, pp. 120-123.

3	9
5	10
9	11
11	12
12	13
13	14
21	16
22	17
28 y última	18 y última

Desde luego, nuestro escritor exiliado modifica a su antojo estas estrofas, tomadas "al pie del espíritu", de ahí que creamos oportuno reproducir a continuación todos estos versos del romance que aparece en *Los tejados de Madrid*, resaltando en negrita las variaciones que experimenta el original de *La Dorotea* respecto a la versión bergaminiana en las once estrofas mencionadas*:*

La Dorotea

A mis **soledades** voy,
de mis **soledades vengo**,
porque para andar **conmigo**
me bastan mis pensamientos.
No sé que tiene el **aldea**
donde **vivo y donde muero**,
que con **venir de mí mismo,**
no puedo venir más lejos.
Ni estoy bien ni mal conmigo,
mas dice mi entendimiento,
que **un hombre que todo es alma**
está cautivo en su cuerpo.
De cuantas cosas **me cansan,**
fácilmente me defiendo;
pero no puedo guardarme
de los peligros de un necio.
"Sólo sé que no sé nada",
dijo **un** filósofo, haciendo
la cuenta con su humildad,
adonde lo más es menos.
No puede durar **el** mundo
porque **dicen, y lo creo**,
que suena a vidrio **quebrado**
y que ha de rompe**rse presto**.
Señale**s son del** juicio
ver **que todos le** perdemos;
unos **por carta de más**,
otros **por carta de menos**.
Dijeron **que antiguamente**
se fue la verdad al cielo:
tal la pusieron los hombres,

Los tejados de Madrid

A mis zapatos me voy,
de mis zapatos me vuelvo,
que para andar sobre tejas
mejor fuera no tenerlos.
No sé que tiene el tejado
donde voy pisando el tiempo,
que con andar sin zapatos
apenas piso sus tejos.
No estoy bien ni mal conmigo,
zapateando remiendos,
que lo que más quiere un gato
es tener zapatos nuevos.
De cuantas cosas cojean
tan sólo mentiras cuento;
en donde aprieta un zapato
no hay manera de saberlo.
"Sólo sé que no sé nada",
dijo el filósofo, haciendo
que le dieran zapatazos
por si quería aprenderlo.
No puede durar un mundo
que tiene de vidrio el techo,
porque tejados de vidrio
no se rompen sin estruendo.
Señas de final juicio
son ver cómo lo perdemos;
unos con errados pies,
otros con pedestres yerros.
Dijeron, los que mal dicen,
que no hay decir más discreto
que el que maldice el decir

que desde entonces no ha vuelto.
Oigo **tañer las** campanas,
y no me espanto, aunque puedo,
que **en lugar de tantas** cruces
haya tantos hombres muertos.
Mirando estoy **los sepulcros**,
cuyos mármoles eternos
están diciendo sin lengua:
que no lo fueron sus dueños.
Con **esta envidia que digo**,
y lo que paso en silencio,
a mis **soledades voy**,
de mis **soledades vengo**.

de los que van maldiciendo.
Por eso no oigo campanas,
ni sé dónde están tañendo;
que donde hay que hacerse cruces
vale más hacerse el muerto.
Mirando estoy mis zapatos,
que con ojos boquiabiertos
me están diciendo sin lengua:
¡ay, pies!, ¿para qué os quiero?
Con tanto zapatear,
tachuelado de silencios,
a mis zapatos me estoy,
con mis zapatos me quedo.

Formalmente, las estrofas elegidas alteran en algunas ocasiones casi toda la composición original, o bien alguna palabra o verso suelto. Pero nuestro dramaturgo sigue fiel en "el espíritu" a su modelo, al incluir juegos de palabras y alusiones irónicas a vicios de su época. Y este estilo "lopesco" no sólo se mantiene en las once estrofas que hemos reproducido, sino en las siete restantes que configuran, en total, el romance que el autor exiliado pone en boca de Garfiñanto.

Por otro lado, no resulta ésta la única vez que Bergamín se refiere a esta conocida composición poética de Lope de Vega. Así, le sirve de epígrafe y la recrea en uno de sus poemas:

"A mis soledades voy.
De mis soledades vengo"
LOPE

A soledades del alma
no sé si voy o si vengo
cuando soledades huyo
y soledades encuentro.

Porque para andar conmigo
mi pensamiento andariego
no me basta, como a Lope,
si el corazón anda lejos[58].

También conviene recordar que otro de los poemas de *La Dorotea* en el que Lope interpela de nuevo a la soledad aparece como epígrafe en otros textos de Bergamín. Nos referimos al romance que empieza con el verso "Ay soledades tristes"[59] y que nuestro

[58] *Poesía, II,* p. 84. Idéntico epígrafe precede otro de sus poemas: "Con la tristeza en el alma / y el dolor ¡ay! En el cuerpo, / sigo andando mi camino / sin saber si voy o vengo. / Tantas soledades tristes / me vinieron persiguiendo, / que mi corazón cansado / no sabe si voy o vengo" (*Poesía, VII,* p. 32).
[59] Lope de VEGA, *La Dorotea...,* acto tercero, escena primera, pp. 230-237.

dramaturgo recrea en algunas de sus composiciones poéticas[60]. Por otro lado, el tema de la soledad en la dramaturgia y la producción literaria de Bergamín viene de la mano de otro de sus autores preferidos, Augusto Ferrán[61], adquiriendo el auténtico "status" de condición indispensable para pensar y también para escribir poesía, como recuerda en algunos de sus aforismos:

> El poeta va y viene de soledad a soledad: ir y venir, poético, de pensamientos. Los pensamientos solidarizan sus soledades en la soledad de la poesía como las estrellas en Dios. Soledad de soledades y todo soledad[62].

A igual fin de adaptar un poema de Lope al universo de los gatos, obedece el otro ejemplo, en que nuestro autor no llega a alterar, como en el anterior, la totalidad de los versos. Sin embargo, plantea las posibles variaciones que este poema debería sufrir para poder ser pronunciado adecuadamente por Micifuz (versos 880, 882, 884, 896-901, 907-917)[63], tal y como recuerda Garfiñanto en sus intervenciones (versos 888-891 y 902-906). Además, Bergamín finaliza esta escena con versos propios y que le sirven, por un lado, para incidir en el tema del poema lopesco: el amor platónico heredado del Renacimiento italiano, Dante y Bocaccio (versos 920-928); por otro, adelanta, como ya vimos, la explicación del rapto de Zapaquilda a manos de Marramaquiz, pues "mientras tú das en tanta perorata/ otro te puede a ti quitar tu gata" (vv. 933-934).

Ya en el tercer acto de *Los tejados de Madrid*, hallamos dos nuevos sonetos lopescos en boca de Zapaquilda y Marramaquiz, respectivamente. El primero (vv. 1558-1571) corresponde al primer acto de la comedia *Santiago el verde*, y trata sobre la locura del amor carnal. Por su parte, el segundo (vv. 1572-1585) puede leerse en el acto II de *El sembrar en buena tierra* y sirve muy bien como respuesta del amante rechazado ante la dureza de quien le desdeña. Esa nueva alternancia entre soliloquios poéticos de ambos personajes volvemos a encontrarla un poco más adelante, en el lamento de la gata raptada que se inicia con los octosílabos que glosan al pareado "Si todo lo acaba el tiempo, / ¿cómo dura mi tormento?" (vv. 1648-1685), que se encuentran en *La Dorotea*; así como en los tercetos encadenados que recita Marramaquiz tras escuchar las quejas de su amada (vv. 1686-1701), y que corresponden a un poema de *La moza del cántaro.*

Por otra parte, las dos primeras canciones de Lope que escuchamos en *Los tejados de Madrid* aparecen en la escena de las rondas nocturnas del primer acto, versos 381-417 y 418-446. Corresponden a dos composiciones musicales que el "fénix" incluyó en sus comedias, *El capellán de la Virgen* y *Servir a señor discreto*, respectivamente. Bergamín acierta plenamente en la elección de ambas, pues la primera, "El hocico de vosa mecé", cuadra muy bien con el cortejo a una gata como Zapaquilda, mientras la segunda, "Taquitán mitancuní", recuerda la condición de indiano acaudalado del nuevo amante, Micifuz. Por su parte, una nueva canción comparecerá en el baile que se celebra con motivo del enlace entre

---

[60] *Poesía, V*, p. 19; o *Poesía, VI*, p. 105.

[61] Ver la nota 34 a *Medea, la encantadora.*

[62] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, edición de José Esteban, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 117.

[63] Se trata del poema en endecasílabos que empieza con el verso "Miré, Señora, la ideal belleza", recogido en Lope de VEGA, *Lírica*..., poema 130, pp. 279-280.

ambos gatos, Zapaquilda y Micifuz (vv. 969-1064), tal y como se describe en la segunda jornada de la versión bergaminiana. Se incluye en el tercer acto de *La dama boba*, donde se incluyen otros dos estribillos diferentes, "¿De dó viene, de dó viene? Viene de Panamá" (vv. 989-1028) y "¡Deja las avellanicas, moro!" (vv. 1041-1064), dentro de la composición principal, "Amor, cansado de ver"[64]. Al igual que la última canción interpretada por los músicos en el primer acto, de nuevo se vuelve a incidir en la idea de matrimonio por interés con un indiano acaudalado. Por otro lado, conviene destacar que esa tonada, "¿De dó viene, de dó viene? Viene de Panamá", ha influido en dos grandes poetas y amigos de Bergamín, Alberti y Lorca[65], lo que consolida la familiaridad y conocimiento por parte de nuestro dramaturgo de la misma.

Siguiendo el orden de representación, en el tercer acto, nos encontramos con dos nuevas canciones procedentes de otras comedias de Lope. De la primera, extraída de *Las almenas de Toro* – y que también es aludida en *La Dorotea* - transcribe un único verso Bergamín, "Velador que el castillo velas" (v. 1707), aunque ya había incluido la composición entera al inicio del segundo acto de *Tanto tienes cuanto esperas*[66]. Coincide la situación que se describe en ambas obras, pues tanto Turno como Zapaquilda se hallan prisioneros. El primero en la cárcel, y acusado de homicidio, mientras la segunda se halla en una fortaleza a causa del amor que siente por ella Marramaquiz. Por su parte, la segunda composición también es entonada por Zapaquilda (vv. 1730-1739), y pertenece a la comedia de Lope, *El ruiseñor de Sevilla.* Su inclusión supone un elemento irónico más introducido por Bergamín pues, mientras la gata desea seguir escuchando el trino del ave, Marramaquiz decide cazarlo para poder dar de comer a su amada. Un nuevo contraste entre el ideal y la cruda realidad, tal y como también aparece en la literatura barroca.

Por otro lado, respecto a la inclusión de estas cinco canciones en *Los tejados de Madrid*, resulta fácil comprobar cómo nuestro dramaturgo no realiza en algunos casos otra cosa que poner texto y música a lo que únicamente se insinúa o se alude en *La Gatomaquia.* En efecto, las dos composiciones que encontramos en el primer acto de Bergamín (vv. 381-417 y 418-446) se justifican en el texto lopesco por la aparición de esos músicos que acompañan a Micifuz a rondar a Zapaquilda:

> Dos músicos traían instrumentos
> A cuyo son y acentos
> Cantaban dulcemente;
> Y así, llegando del balcón enfrente
> De Zapaquilda bella,
> cantaron un romance, que por ella
> compuso Micifuf, poeta al uso,
> que él tampoco entendió lo que compuso[67].

Igual razón sobre la presencia de la música encontramos para la canción que se

---

[64] Lope de VEGA, *La dama boba...*, acto III, escena VI, pp. 150-154, vv. 2221-2318.
[65] *cf.* nota 12 a *Los tejados de Madrid.*
[66] *Tanto tienes cuanto esperas*, vv. 47-56. Véase también la nota 44 en dicha obra para más datos sobre la citada canción.
[67] Lope de VEGA, *La Gatomaquia...*, Silva III, p. 125, vv. 42-49.

incluye en el acto II (vv. 969-1064). Esa escena del baile por los esponsales entre ambos gatos ya aparece en *La Gatomaquia,* donde tras describirse a algunos de los invitados, se citan algunos de los bailes de la época, como la gallarda y la chacona:

> Ocupadas las sillas y el estrado,
> Salió Trebejos, gato remendado,
> Y sacando a la bella Gatiparda
> Comenzaron los dos una gallarda,
> Como en París pudiera Melisendra;
> Y luego, con dos cáscaras de almendra
> Atadas en los dedos, resonando
> el eco dulce y blando,
> bailaron la chacona
> Trapillos y Maimoma[68]

En cambio, la alusión a las dos últimas canciones que aparecen en la obra - y que muestran el lamento de Zapaquilda en su prisión (v. 1707 y 1730-1739) - no obedece a ninguna causa que podamos rastrear en *La Gatomaquia.* En toda la Silva VII, donde se describe el consiguiente cerco por parte de Micifuz tras el rapto de "su Helena", no se alude ni al canto de Zapaquilda ni al de ningún ave cantora. De ahí que constituya un acierto por parte de Bergamín la aparición de ese ruiseñor pues, dramáticamente, no sólo da pie a la canción de la secuestrada, sino que también desencadena el final de Marramaquiz ya que, al oír al pájaro, decide capturarlo para alimentar con él a su amada.

Por último, no podemos olvidar esas seguidillas gatunas que aparecen reproducidas al final de la edición de *Primer Acto* y que debían ser escuchadas en dos momentos puntuales. El primero en el cambio escénico que se produce en el segundo acto, cuando pasamos del diálogo inicial entre Marramaquiz y su escudero Malvillos (vv. 618-714) al espacio de la zapatería regentada por el "sabio" Garfiñanto (v. 715 y ss.). Para amenizar esa mutación, Bergamín indica en las acotaciones que "se cantan las seguidillas" (p. 348), aunque no especifica cuántas ni cuáles de las catorce que incluye como colofón a la obra (pp. 380-382). El segundo momento en que se requiere su presencia lo constituye el nuevo cambio de decorado que se precisa para pasar de esta escena, protagonizada por el zapatero, a la del baile por los esponsales entre Micifuz y Zapaquilda, con la consiguiente nueva "mutación" (p. 354). Por otro lado, ignoramos la razón de porqué se denominan "seguidillas gatunas de Zapaquilda", pues sólo parecen estar específicamente escritas para ser cantadas por ella cinco de las catorce que se incluyen: "Chimeneas y tejas", "Más quiero yo mi gato", "No quiero gatos rubios", "En las noches de luna", y "Los bigotes del gato". Del resto, ocho admitirían también esa atribución, mientras que la primera parece más indicada para ser puesta en boca de Marramaquiz: "En tejados de nieve / me dieron celos; / soles tiene el verano / vengarme pienso".

Además, podemos destacar que todas ellas son seguidillas simples, es decir, estrofas de cuatro versos, de los que el primero y el tercero son heptasílabos y el segundo y el cuarto, pentasílabos con rima asonante. Este tipo de seguidilla aparece también en *La*

---

[68] *op. cit.,* Silva V, pp178-180, vv. 197-206.

niña guerrillera y en algunas de sus poesías[69], mientras que en *Medea, la encantadora* se decanta por otra clase de copla popular. También cabe destacar que Bergamín no agota en *Los tejados* su inspiración gatuna, pues en algunos de sus poemas vuelve a conjugar algunos de los elementos y temas que aparecen en estas seguidillas:

Nunca quisieron los gatos
ni cascabeles, ni guantes,
ni, mucho menos, zapatos.

Porque eres madrileña
te dicen gata,
pero tú de gatuna
no tienes nada.
No tienes nada,
ni siquiera las uñas
cuando las sacas.

El gato no siempre es gato
aunque lo parezca ser.
Puede ser un garabato
de humo al anochecer[70].

En muchas de las seguidillas de *Los tejados de Madrid*, al igual que en estos poemas, nuestro autor juega con frases hechas o refranes de ese universo gatuno: "haber gato encerrado", "de noche, todos los gatos son pardos", "andar a gatas", "ojos de gato", o la acepción de madrileño como gato, que comentaremos más adelante. Pero también aparecen referencias en las canciones incluidas por Bergamín a alguna obra de Lope, como a *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*[71] o incluso a ese "aire madrileño" que tan bien supo representar el dramaturgo del XVII y al que se alude en una de las seguidillas de Zapaquilda:

Aires de los Madriles
no hiléis tan fino:
donde no corren lágrimas
vuelan suspiros

(*Los tejados de Madrid*, p. 380)

Como decíamos, ese aire, Madrid y Lope de Vega aparecen asociados en numerosos textos de Bergamín. Así, titula "Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja" la conferencia que impartió en la Fundación del Amo de Madrid en 1935 y que publicó por esas mismas fechas en *Cruz y Raya*[72]; o elige para *El Aviso* el siguiente verso

---

[69] Ver *La niña guerrillera*, vv. 1-4, 28-31, 58-61 y 673-676; y, por ejemplo, *Poesía, VI*, p. 10, 16, 19, 27, 174 y 196; o *Poesía, VII*, p. 30 y 88-89.

[70] *Poesía, VI*, p. 12, 89, 92, respectivamente. También encontramos otros poemas de este estilo en *op. cit.*, p. 93, 108 y 128.

[71] *cf.* nota 18 a *Los tejados de Madrid.*

[72] *Cruz y Raya*, Madrid 23-24 (febrero-marzo 1935), pp. 7-25. Vuelve a ser publicado este

del "fénix de los ingenios": "Loca ambición al aire vago asida"[73]. Y en otros ensayos alude al "aire madrileño de Lope"[74] o se refiere a que Madrid es la ciudad castellana que más nos aparece encastillada en el aire, en los aires, "por eso aletea el Espíritu sobre este teatro, la santa Paloma del Espíritu, que se encarna poéticamente por la fe popular, en la advocación madrileña de la Virgen eterna: de la inmaculada y dolorosa maternidad divina. La eterna *noche de los tiempos* ha entrañado de eternidad, maternalmente, ese pensamiento español encolerizado o enfurecido: entusiasmándolo de cielos"[75]. De ahí la personalidad castiza y gatuna que el propio Bergamín asigna a Lope o a Calderón:

> De los arreboles crepusculares del barroco calderoniano a los arrabales de los barrios bajos de Madrid, del cielo al suelo, no hubo más que un paso que dar, decimos, y ese paso lo dieron, efectivamente, desde un principio, madrileñamente, Lope y Calderón[76].

Quizás por todas estas razones con las que tanto se identifica Bergamín, elige una obra de Lope y la sitúa en esos tejados madrileños, llenos de aire, amores, gatos y versos. Toda una ambientación, lenguaje y mundo que evoca, no lo olvidemos, desde su exilio en Uruguay, donde rinde un homenaje no sólo al dramaturgo barroco, sino a su ciudad y sus gentes.

7.2.2. *La Gatomaquia* y *Los tejados de Madrid.*

Sin duda, la elaboración de una comedia a partir del poema pretendidamente épico de Lope, pudo encontrarla Bergamín al final de la séptima y última silva de *La Gatomaquia*, donde

> para celebrar el casamiento
> llamaron a un autor de los famosos,
> que estando todos en debido asiento,
> en versos numerosos,
> con esta acción dispuso el argumento,
> dejando alegre en el postrero acento
> los ministriles, y de cuatro en cuatro
> adornado de luces el teatro[77]

---

ensayo dentro de *Disparadero español I: La más leve idea de Lope*, Madrid, Cruz y Raya (ediciones del Árbol), 1936; y en *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española...*, pp. 165-228.

[73] José BERGAMÍN, *Aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*, en *Signo y diseño de "Cruz y Raya"* (1933-1936)..., p. s/n.

[74] José BERGAMÍN, "Dialecto melusino", *La corteza de la letra...*, p. 58.

[75] José BERGAMÍN, "España en su laberinto", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, p. 19.

[76] José BERGAMÍN, "Don Aire de Madrid", *Los cuatro gatos*, México, 2 (septiembre 1945), p. 9.

[77] Lope de VEGA, *La Gatomaquia...*, Silva VII, p. 228, vv. 401-408.

También Celina Sabor de Cortazar, en su estudio introductorio al poema de Lope de Vega, insinúa esa posibilidad, ya que todo el material narrativo "puede dividirse en los tres actos preconizados: I. *Planteo*, Silvas I, II y III: amores de Marramaquiz y Zapaquilda. Aparición de Micifuf, forastero rico, que conquista con dádivas el corazón de la gata. II. *Nudo*, Silvas IV, V, y VI: locura celosa de Marramaquiz (como Orlando). Concierto de las bodas de Zapaquilda y Micifuf. Segundo ataque de locura furiosa del despechado. Rapto de la novia el día de las bodas. Micifuf declara la guerra. III. *Desenlace*, Silva VII: no la guerra sino la fatalidad (el arcabuzazo certero del príncipe cazador) resuelve el asunto a favor de Micifuf"[78].

Por tanto, en las próximas páginas veremos de qué modo realiza Bergamín su versión de *La Gatomaquia*, es decir, estudiaremos qué partes incluye y cuáles omite; qué elementos presentan más alteraciones o cambios; para terminar comentando otros aspectos que relacionan de forma especial a *Los tejados de Madrid* con la obra que le sirve de modelo.

Bergamín recoge el tema y la composición en silvas de Lope de Vega y la adapta, plenamente, para la escena. Así, los siete libros que posee la obra quedan reducidos a tres actos, precedidos, eso sí, de un prólogo que también introducía el texto de *La Gatomaquia*, aunque bajo la forma de un soneto inicial. Siguiendo los preceptos que el propio Lope había señalado en su *Arte nuevo de hacer comedias*, Bergamín sigue fielmente en sus tres actos el esquema de planteamiento, nudo y desenlace y, además, combina las silvas - único metro empleado en *La Gatomaquia* - con otras estrofas muy del gusto lopesco - romances, pareados, sonetos...- que, como hemos comprobado, toma literalmente del propio autor barroco.

A grandes rasgos, podemos afirmar que el dramaturgo exiliado extrae para *Los tejados de Madrid* estrofas de los siete libros de la obra lopesca aunque, cuantitativamente, sea de la Silva VI de la que mayor porcentaje de versos aproveche, mientras que de la Silva II elige muy pocos metros. Por otro lado, no sigue el reparto de silvas realizado por Celina Sabor de Cortazar, ni sigue el argumento de Lope de forma lineal. De ahí que, para reflejar mejor la manera en que versiona nuestro dramaturgo *La Gatomaquia*, hemos elaborado el siguiente esquema, donde podemos ver cómo se distribuyen el Soneto Inicial y las siete silvas, en relación con la obra bergaminiana, citadas según el orden de aparición en esta última:

La Gatomaquia	*Los tejados de Madrid*
Soneto Inicial	
	Prólogo
Silva I	
Silva IV	
Silva I	
Silva III	Acto I

[78] Celina SABOR DE CORTAZAR, "Introducción" a Lope de VEGA, *La Gatomaquia...*, p. 40. Además, aporta como argumentos a favor de su posible puesta en escena: el juego de fuerzas dramáticas, el número total de versos de la obra (2802 versos), el ritmo teatral de la acción e incluso el duelo al estilo de las comedias de capa y espada (*cf. op.cit.*, pp. 40-41).

Silva II	
Silva V	
Silva II	
Silva IV	Acto II
Silva V	
Silva VI	
	Acto III
Silva VII	

Como se puede apreciar en este esquema, el Prólogo sólo utiliza - salvo algunos versos del Soneto Inicial - las estrofas de la Silva I, al igual que al Acto III corresponden plenamente los fragmentos de las dos últimas silvas. Entre los dos primeros actos se dividen las otras cinco silvas, aunque en el caso de la Silva II, debemos destacar que son pocas las estrofas que aparecen tanto en el Acto I como en el Acto II de *Los tejados de Madrid*[79]. Por otro lado, aunque Bergamín introduce estrofas de todas y cada una de las siete partes en que se divide *La Gatomaquia*, el resultado final está lejos de los dos mil ochocientos dos versos del poema lopesco. Esa diferencia se acentúa aún más cuando nos atenemos a la extensión final de esta nueva versión. Así, *Los tejados* poseen un total de mil ochocientos veintiún versos, de los que quinientos treinta y cinco son propiamente bergaminianos, y el resto, si bien proceden del ingenio de Lope de Vega, no pertenecen, como ya hemos comprobado, a la obra que le sirve de modelo e inspiración[80]. Entre unos y otros ocuparían casi la mitad de la obra de Bergamín, por lo que no es difícil deducir que nuestro dramaturgo suprimirá muchas escenas y versos del original lopesco, pues sólo encontraremos en su versión novecientos veinticinco versos de las silvas originarias.

Siguiendo el orden propuesto por Bergamín, en el Prólogo de *Los tejados de Madrid* hallamos, en primer lugar, parte del Soneto que precede a *La Gatomaquia*[81], así como buena parte de la silva primera. Comparativamente, será una de las silvas de la que se reproduzca un mayor número de versos, pues a los que se ponen en boca de Taratántara en esta introducción habría que añadir los que aparecen en el Acto I. De esta forma, nuestro dramaturgo transcribe buena parte de los cuatrocientos tres versos con que cuenta esta primera silva y que se reparten del siguiente modo: reproduce en el Prólogo cien versos de los doscientos ochenta y un primeros versos de la misma, para incluir en el primer acto unos sesenta y nueve de los ciento veinticinco restantes – teniendo en cuenta que vuelven a repetirse tres versos que ya habían aparecido en el apartado anterior -. Temáticamente, nuestro dramaturgo omite en el Prólogo casi toda la dedicatoria al hijo de Lope de Vega – que se encontraba en plena campaña militar en ese momento -, así como el arreglo y las

[79] Lope de VEGA, *La Gatomaquia...*, Silva II, p. 121, vv. 370-377 y pp. 105-106, vv. 122-133, respectivamente.

[80] Los doce poemas y canciones procedentes de otras obras de Lope de Vega que aparecen en *Los tejados de Madrid* ascienden a un total de trescientos sesenta y un versos, es decir, casi un veinte por ciento de todo el texto de Bergamín.

[81] Lope de VEGA, *La Gatomaquia...*, Soneto de doña Teresa Verecundia al licenciado Tomé de Burguillos, p. 69, vv. 1-8.

descripciones físicas de Zapaquilda y Marramaquiz que se incluían en esta primera silva[82]. Tampoco aparece el relato del encuentro amoroso entre ambos y la llegada a Madrid del rival acaudalado, Micifuf[83]. Así, a grandes pinceladas, el narrador nos presenta a los tres personajes gatunos en el siguiente orden: Zapaquilda, Marramaquiz y Micifuf; para explicar a continuación el conflicto amoroso provocado por la ingratitud de la amada que se decide por el recién llegado, "dando a Marramaquiz celos y enojos" (v. 127).

Ya en el acto primero de *Los tejados de Madrid* nos encontramos con estrofas tomadas de cinco silvas diferentes. Empieza con versos de la Silva IV, luego de la Silva I y de la Silva III, para acabar con unos pocos metros de las Silvas II y V. La selección de fragmentos es variable, pues resulta más extensa en el caso de las tres citadas en primer lugar. Así, reproduce varias estrofas de los ciento dos primeros de la Silva IV; de los ciento veinticinco últimos de la Silva I y casi toda la secuencia intermedia de la Silva III[84]. En cambio, cierra el acto con apenas diez versos procedentes de las dos silvas restantes[85]. De la Silva IV omite unos cuarenta y dos versos de esa parte inicial, y que coinciden con la comparación entre los gatos y los hombres, una alusión paródica al *Orlando furioso* y un verso que no aportaba nada nuevo al texto[86]. En segundo lugar, termina de reproducir los últimos versos de la Silva I, aunque no incluye la escena en que aparece Marramaquiz guardando cama a causa de celos y las correspondientes alusiones al gato Merlín[87], así como el relato de la visita y posterior falsa promesa de Zapaquilda ante el lecho del enfermo[88]. Y es que toda la acción de este primer acto bergaminiano se desarrolla ante el balcón de la gata cortejada.

Resulta interesante que los únicos versos de la Silva III de *La Gatomaquia* que aparecen en *Los tejados* se incluyan en este primer acto. El tema fundamental de la misma en el poema de Lope era la ronda de Micifuf a Zapaquilda, la disputa entre los dos gatos rivales y el posterior aprisionamiento de ambos a cargo del alguacil. De esas tres escenas, Bergamín sigue fielmente la parte intermedia, donde sólo omite algunos versos que coinciden con dos referencias a Garraf, el escudero de Micifuf en el poema lopesco, así como la descripción del enfado de Marramaquiz al escuchar el cortejo entre Zapaquilda y su rival[89]. Tampoco incluye otras tres digresiones del largo discurso de Marramaquiz: dos que aluden a su valor y una tercera, muy breve, en la que compara a Mizilda con Venus[90]. Por otro lado, como pudimos comprobar con anterioridad, Bergamín introduce elementos nuevos en este

---

[82] *op. cit.,* Silva I, pp. 74-76, vv. 27-50; pp. 76-78, vv. 57-73; pp. 79-83, vv. 87-123 y p. 83, vv. 128-130.

[83] *op. cit.,* Silva I, pp. 84-87, vv. 143-190; y pp. 87-92, vv. 191-199, 209-215, 221-236 y 245-264, respectivamente.

[84] *op. cit.,* Silva III, pp. 132-141 , vv. 165-313.

[85] Concretamente, los versos 370-377 de la Silva II y los versos 160-161 de la Silva V.

[86] *op. cit.,* Silva IV, pp. 146-147, vv. 35-66; pp. 148-149, vv. 82-90 y p. 149, v. 97, respectivamente.

[87] Aunque Bergamín alude al "mágico Merlino" en el acto II, pues según Marramaquiz "me dio sólo consejos y recetas, / que contra amor son imposibles tretas" (*Los tejados de Madrid,* vv. 671-672).

[88] Lope de VEGA, *La Gatomaquia...,* Silva I, pp. 93-99, vv. 303-327, 338-341, 359-365, 368-378, 388-389 y 395-401.

[89] *op. cit.,* Silva III, pp. 134-135, vv. 215-220 y 227-229; y pp. 136-137, vv. 239-251.

[90] *op. cit.,* Silva III, pp. 137-139, vv. 262-267 y 280-283; y p. 141, vv. 306-307.

acto inicial, como el diálogo entre cada uno de los rivales amorosos con su escudero respectivo, así como el coloquio entre estos dos últimos, Marrullos y Malvillos. La presencia de los músicos y la disputa final entre las dos gatas sí que se encuentra en el texto de *La Gatomaquia*, aunque la primera ocupe mayor extensión en la obra bergaminiana al reproducir dos extensas canciones, mientras que esa pelea entre Zapaquilda y Mizilda se explica en la obra de Lope dentro de la segunda silva. Precisamente, constituye esta parte, como ya hemos anotado, la que menor número de versos aporta a la versión realizada por nuestro dramaturgo exiliado: apenas ocho versos en este acto y otros doce en el segundo[91]. Por último, únicamente recoge dos versos de la Silva V en esta escena final de la disputa entre gatas y que forman parte, en el poema lopesco, de una digresión sobre los nombres propios de la raza gatuna que se asemejan a los de los seres humanos[92].

En cambio, varias estrofas de esta Silva V, junto con cincuenta y seis versos de la Silva IV y una docena más de la Silva II, conforman el corpus principal del segundo acto de *Los tejados de Madrid*. Centrándonos en las silvas cuarta y quinta – pues ya ha hemos hablado con anterioridad de la segunda -, observamos que Bergamín elige para el diálogo entre Marramaquiz y Malvillos en este acto varios fragmentos de la mitad final de la primera[93], aunque descarta tres largos fragmentos. El primero se refiere a una segunda pelea, mientras visitaban en la cárcel a sus enamorados, entre Mizilda y Zapaquilda[94]. Los otros dos aluden a cómo Micifuz concierta su boda con el padre de Zapaquilda - Ferramoto o Ferrato - y al enfado consiguiente de Marramaquiz, como otro Orlando furioso, al conocer la noticia[95]. Se centra, así, nuestro dramaturgo en esa Silva V de *La Gatomaquia*, donde Lope nos ofrece el baile previo a los esponsales entre Micifuz y Zapaquilda así como en el rapto de esta última por parte de Marramaquiz. En la versión bergaminiana se incluye antes la escena con el zapatero, es decir, los dos diálogos de Garfiñanto con Mizilda y Micifuz. En cambio, se omite cualquier referencia a los ciento sesenta y seis primeros versos de esta Silva V y que coinciden con una nueva dedicatoria al hijo de Lope, así como la enumeración de algunos invitados a la boda[96]. Por otro lado, de entre la larga tirada de versos de esta silva quinta que Bergamín reproduce, faltarían algunos metros que se refieren o bien a algunos de los invitados al enlace nupcial, o bien a algunas víctimas de la cólera e irrupción de Marramaquiz en el convite[97], sin

---

[91] Precisamente, en este primer acto, se recogen aquellos versos que aluden a los celos de Zapaquilda ante el cortejo del que es objeto Mizilda por parte de Marramaquiz (*op. cit.*, Silva II, p. 121, vv. 370-377), mientras que en el acto segundo recogen unas sentencias sobre el amor y las pone en boca del amante desdeñado (*op. cit.*, Silva II, pp. 105-106, vv. 122-133).

[92] *op. cit.*, Silva V, p. 177, vv. 160-161.

[93] Es decir, Bergamín extrae de esta Silva IV los versos que están comprendidos entre los metros 109 y 325 (*op. cit.*, pp. 150-163).

[94] *op. cit.*, Silva IV, pp. 151-156, vv. 117- 138 y 145-197.

[95] *op. cit.*, Silva IV, pp. 159-161, vv. 230-275 y pp. 161-167, vv. 276-315 y 326-393, respectivamente.

[96] La nueva interpelación al hijo militar de Lope ocupa los versos 1-71 de esta Silva V (*op. cit.*, pp. 167-172); mientras que en los versos 72-159 se nos habla de los preliminares de ese baile de esponsales (*op. cit.*, pp. 172-177).

[97] *op. cit.*, Silva V, pp. 178-179, vv. 174-176, 180-184 y 197-204; y pp. 182-187, vv. 240-263, 296-305, 307-308, 310-312 y 320-345, respectivamente.

olvidarnos de la descripción del atavío de la novia[98].

Por último, Bergamín elabora su tercer acto a partir de las estrofas que le proporcionan las silvas sexta y séptima de *La Gatomaquia.* De la Silva VI extrae un elevado número de versos, pues nos encontramos en esta última parte de *Los tejados de Madrid* trescientos diecinueve versos de los cuatrocientos cuarenta y seis versos de que consta la misma. Reproduce fielmente el contenido de todo el apartado lopesco que versaba sobre el consejo celebrado por Micifuz con parientes y amigos para organizar su venganza contra Marramaquiz, e incluso llega a poner en boca de su narrador inventado, Taratántara, parte de la larga digresión que, a modo de proemio, inicia esta silva en el poema de Lope[99]. Al margen de algún verso suelto o referencia mitológica, desaparece en la versión bergaminiana el fragmento en que se alude a la llegada de Micifuz al lugar del convite, así como a la desesperación de Ferrato ante el secuestro de su hija Zapaquilda[100]. Tampoco se incluyen las lágrimas de Micifuz ante la pérdida de su amada, así como parte de los requiebros de Marramaquiz a su cautiva y de la respuesta desdeñosa de esta última[101]. Sin embargo, podemos comprobar que nuestro dramaturgo exiliado sigue al "pie de la letra" esta silva en casi un setenta y dos por ciento de la misma, lo que la convierte en el apartado del poema lopesco que sigue con mayor extensión y fidelidad.

En menor medida acude Bergamín a la Silva VII y última de *La Gatomaquia* para finalizar su "figuración gatomáquica". En realidad, recoge sus dos primeros versos en la segunda intervención de Taratántara en este acto (vv. 1474-1475), para luego reproducir únicamente otros cuatro fragmentos de dicha silva. Los dos primeros vuelven a estar en boca de Taratántara (vv. 1586-1608 y 1611-1647) para indicar el inicio de la guerra, comparándola con el cerco a Troya por parte de las tropas griegas[102]. El tercero sirve para que Malvillos anuncie la muerte de Marramaquiz[103], aunque los versos precedentes – si bien de forma no literal – ya están presentes en esa decisión del secuestrador de capturar al pájaro para poder alimentar a su dama[104]. Y, precisamente, el último texto extraído retoma la secuencia en que se decide llamar a un autor de comedias para que escriba una pieza con dicho argumento[105].

A través de este repaso hemos podido observar cómo Bergamín trabaja y dispone el material de *La Gatomaquia,* al que sigue fielmente en algunos fragmentos, pero sobre el que añade u omite algunas secuencias. Como resumen o conclusión final, ofrecemos el siguiente cuadro comparativo en el que mostramos de cada silva cuántos versos toma nuestro dramaturgo, en qué parte – o partes - de *Los tejados de Madrid* aparecen, así como el

---

[98] *op. cit.,* Silva V, pp. 180-182, vv. 209-239.
[99] *op. cit.,* Silva VI, pp. 190-193, vv. 1-34.
[100] *op. cit.,* Silva VI, p. 193, vv. 43-51; y pp. 193-194, vv. 52-63.
[101] Las lágrimas de Micifuz van precedidas de su correspondiente digresión literaria (*op. cit.,* Silva VI, pp. 195-196, vv. 78-91); mientras que en la escena entre Marramaquiz y Zapaquilda de este tercer acto de *Los tejados de Madrid* no se incluyen algunos de los versos que se intercambian en el poema de Lope (*op. cit.,* Silva VI, pp. 196-200, vv. 116-136, 165-166, 193-194 y 199-214).
[102] *op. cit.,* Silva VII, pp. 224-227, vv. 284-305 y 319-355.
[103] *op. cit.,* Silva VII, pp. 227-228, vv. 371-382.
[104] *Los tejados de Madrid,* vv. 1740-1753 y *La Gatomaquia...,* p. 227, vv. 356-370.
[105] *op. cit.,* Silva VII, p. 228, vv. 401-408.

número total de versos que constituyen cada una de esas silvas en el poema de Lope de Vega:

Silva I:	171 versos	// **Prólogo** (102) y **Acto I** (69)	// 403 versos
Silva II:	20 versos	// **Acto I** (8) y **Acto II** (12)	// 397 versos
Silva III:	115 versos	// **Acto I** (115)	// 361 versos
Silva IV:	107 versos	// **Acto I** (51) y **Acto II** (56)	// 393 versos
Silva V:	99 versos	// **Acto I** (2) y **Acto II** (97)	// 394 versos
Silva VI:	319 versos	// **Acto III** (319)	// 446 versos
Silva VII:	81 versos	// **Acto III** (81)	// 408 versos

Otra cuestión que nos parece interesante reseñar sobre la manera de adaptar al teatro la obra lopesca se refiere a las variantes que introduce Bergamín en estos versos que toma "al pie de la letra". Como ya indicamos en nota al pie, todas esas modificaciones sólo trataremos de mostrar aquí las causas más importantes de dichas diferencias entre ambos textos.

Según nuestro parecer, se producen dichas variaciones por dos motivos fundamentales. En primer lugar, por la necesidad de poner los versos del poema en el estilo directo al que obliga el género dramático. Entre esos cambios podemos citar ejemplos en *Los tejados de Madrid* que alteran la persona pronominal o verbal. Así, en el prólogo y primer acto encontramos ejemplos como: "a mí me" (v. 248), por "al galán Marramaquiz" que anota Lope; "¿Y sobre todo, habiéndole tú dado?" (v. 250), frente a "después de haberle dado"; "das tu favor y a mí" (v. 264) que aparece en *La Gatomaquia* como "dando a Marramaquiz"; "pones" (v. 265) por "puso"; "a mi antiguo favor, a mi" (v. 268), en lugar de "el antiguo favor y la"; "se encienden...; tú te vas, yo quedo" (v. 322), mientras en Lope encontramos "ella por irse y él quedarse"; "haremos" (v. 323) por "se hicieron", o "nuestra" (v. 471) en lugar de "vuestra"; o bien "hice yo mis" (v. 532) en lugar de "las mejores". Ejemplos similares aparecen también los actos segundo y tercero: "Tienes ya" (v. 640) por "Tenía"; "eres" (v. 641) en lugar de "era un"; "quitarme de delante" (v. 680), cuando en Lope aparece "quitar al pobre amante"; "que fíe en tu" (v. 690), por "se fíe en la"; "visitarnos cuando" (v. 702) que anota Lope "a ver sus"; "A ti Zurrón" (v. 1108), mejor que "Zurrón, gato"; "vosotras dos, Motrilla" (v. 1124), por "Motrilla"; "y tú, entre todas rara en" (v. 1131), cuando en *La Gatomaquia* se lee "Y entre todas fue rara"; "me deja" (v. 1379), por "dejóle", o "Yo creo que" (v. 1389) en lugar de "le dijo"; "saqué" (v. 1555), en vez de "sacó"; "Yo he sido sin victoria al" (v. 1780) mientras en el poema lopesco aparece "al héroe sin victoria"; o bien "adornamos" (v. 1801), en vez de "adornado", etc.

La segunda causa de las variantes recae en la modernización de los vocablos o de sus grafías. Entre estos casos podemos citar algunas formas o tiempos verbales actualizados: "diste" (v. 40) por "distes"; "trajo" (v. 300), frente a "truje"; "estuvisteis" (v. 1288), mientras Lope escribe "estuvistes". Tampoco Bergamín sigue a su modelo en las asimilaciones de la "r" final de los infinitivos con un pronombre pospuesto y, así, escribe "castigarle" (v. 1413), en lugar de "castigalle"; o "darle" (v. 1414) por "dalle". Otros ejemplos de arcaísmos suprimidos los encontramos en nombres como: "monstruo" (v. 89), en lugar de "monstro"; o "Escipión" (v. 503) por "Cipión" y "Pedro" (v. 505) por "Pero"; "medicina" (v. 1366), en lugar de "melecina"; Tisifonte (v. 1470), por Tesifonte; o bien, "conceptos" (v. 1472) y "efectos" (v. 1473), mientras en *La Gatomaquia* leemos "concetos" y "efetos". Por último, cabe citar ejemplos como

“ahora” (v. 492), mientras Lope escribe “agora”; “de ese” (v. 1503) por “dese” o “disminuyan” (v. 1631) en lugar de “desminuyan”. Por otro lado, conviene destacar que nuestro dramaturgo era plenamente consciente de esos criterios modernizadores e incluso ironiza sobre este hecho en alguna ocasión, como puede ser en el fragmento que reproducimos:

> por los tres elementos se pasea,
> sin que nadie le vea,
> con la forma elegante
> de Zapaquilda, discurrió ligero
> uno y otro **hemisferio o hemisfero** (vv. 93-97)

Un último elemento que resulta interesante comentar en esta introducción lo conforman todos esos guiños a *La Gatomaquia* así como a otros textos de Lope que van jalonando *Los tejados de Madrid.* Nos referimos a esas alusiones – más o menos veladas - que no reproducen al pie de la letra ningún pasaje o estrofa concreta, pero que, sin embargo, enriquecen esta “figuración gatomáquica” de manera indirecta y, a la vez, con expresa intención, por parte de Bergamín, de que así sea. Veamos a continuación algunos de esos rasgos.

Ya en el título completo que nuestro dramaturgo exiliado otorga a su obra nos encontramos con varias referencias a la parodia escrita por Lope: “*Los tejados de Madrid* o *El amor anduvo a gatas (escenas de amor y celos). Figuración gatomáquica lupiana maullante de TOMÉ DE BURGUILLOS, concertada y compuesta para el teatro por DOÑA TERESA VERICUNDIA y famosamente conocida por LA ZAPAQUILDA*”. Así, tanto los adjetivos “gatomáquica” como “lupiana” nos remiten al título de la obra y al autor barroco, respectivamente. Por cierto, que el cambio de título obedece al apelativo de “gato” con el que se conoce a los habitantes de Madrid y cuyo origen se remonta a una leyenda del siglo XI. Y, así, según Fernández de los Ríos, ante la agilidad demostrada por uno de los soldados que acompañaron a Alfonso VI en 1083, en el asalto a dicha villa, “sus camaradas dijeron que parecía un *gato,* palabra por la cual trocó su apellido la familia, tan estimada desde entonces que no se tenía por nobleza castiza de Madrid a la que no pertenecía a aquel linaje, o al de los *escarabajos* y los *muertos*; de aquí el llamar a los hijos de ella *gatos de Madrid*”[106].

---

[106] *Guía de Madrid*, Madrid, s.e., 1876; recogido por Vicente VEGA, *Diccionario ilustrado de anécdotas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1960, p. 69, número 228. Además, Vicente Vega ofrece otras dos posibles leyendas relacionadas con tal gentilicio. La primera estaría situada en la misma época y, así, “al observar el Rey con asombro la agilidad con que trepaban algunos soldados por la muralla, valiéndose de sus dagas (...), preguntó quiénes eran aquéllos, y al contestarle que eran los hijos de *Maieriacum* [=Madrid] (sin duda los cristianos del arrabal de san Ginés), respondió: - Pues por el modo que tienen de subir, cualquiera hubiera creído que eran gatos. Y desde aquel momento todos los soldados de aquel ejército designaron con el nombre de *gatos* a los que de tal modo habían asaltado el muro” (*op. cit.*, p. 69). Pero “también se ha dicho que esos asaltantes eran ya conocidos con el nombre de *gatos* antes de su heroica hazaña, debido a que la mesnada o compañía a que pertenecían era mandada por un jefe que llevaba aquel apellido, y como en aquellos tiempos acostumbraban las tropas a usar en colectividad el

Pero, además, Bergamín continúa en el título con la ficción creada por Lope, quien publica en noviembre de 1634 *La Gatomaquia* dentro de una obra mayor, titulada *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos. Por Fray Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*[107]. A partir de ahí observamos que, si Lope juega con un supuesto autor ficticio – Tomé de Burguillos – y otro real – él mismo; Bergamín aún lleva va más allá ese juego de duplicidades, pues se supone que al autor ahora real de la "figuración" - y que no es otro que el ficticio de esas *Rimas humanas y divinas* de Lope – se añade una supuesta adaptadora del texto al teatro que, para mayor complicación, ya aparecía en la obra del autor barroco. En efecto, "el poema está precedido por un soneto, también burlesco, de doña Teresa Verecundia, admiradora imaginaria, a Tomé de Burguillos; en él se alaba la claridad del discurso y la altura del tema"[108]. Parte de ese soneto es recitado por Taratántara en el prólogo a *Los tejados*[109], y se supone que también este personaje y narrador debía ser quien cerrara la obra bergaminiana. En cambio, le impide dirigirse al público al final de la pieza Zapaquilda quien, en la obra bergaminiana, se identifica con la autora de esta figuración, es decir, con "Teresa Vericundia". Este hecho no deja de tener su importancia en la interpretación de toda esta pieza dramática pues, por un lado, constituye, como decimos, un paso más en el juego irónico iniciado por Lope; por otro, se cumple en ella esa identificación entre autor-actor y público a la que aludirá en las "Acotaciones a *Medea*"[110]. De esta forma, si en *Tanto tienes* se identifica al personaje con el actor y en *La cama, tumba del sueño,* al público con los actores, estamos, en este caso, ante una coincidencia total entre personaje y autor, pues Zapaquilda representa un papel en la obra que ella misma ha adaptado, según la ficción creada por Bergamín.

Otro aspecto que remite a *La Gatomaquia* sin ningún tipo de reparo es la referencia expresa, en la acotación inicial, a que "*Todos los personajes, sobre la malla o pieles que figuren cuerpos de gatos, adornados de largas colas, siguiendo en su color y pelaje las indicaciones del texto, llevarán, según esas mismas indicaciones, trajes caprichosamente compuestos de retazos coloreados, como damas y caballeros de la época: en vez de espadas, cucharas de palo o hierro y cucharones, etc..., conforme a su descripción en LA GATOMAQUIA*" (p. 327). De esta manera, aunque Bergamín no incluya en las acotaciones de *Los tejados de Madrid* la descripción física o vestimenta de los personajes, conocemos cómo quería que aparecieran en escena. Por otro lado, esta primera acotación le descarga de incluir, precisamente, esos pasajes del poema lopesco en que se nos explica cómo van vestidos Marramaquiz[111], Micifuz[112] o Zapaquilda[113].

---

nombre de sus jefes, la contestación que recibió el Rey a la pregunta de quiénes eran los que trepaban, fue que eran *gatos de Maieriacum*, a lo que el respondió que ya había supuesto que serían gatos, pues nadie más que ellos podrían hacer aquello" (*op. cit.*, pp. 69-70).

[107] *cf.* Celina SABOR DE CORTAZAR, "Introducción" a Lope de VEGA, *La Gatomaquia....*, p. 7.

[108] *op. cit.*, p. 14.

[109] *Los tejados de Madrid*, vv. 16-23.

[110] *cf.* nota 88 a *Medea, la encantadora.*

[111] Lope de VEGA, *La Gatomaquia....*, silva I, pp. 81-83, vv. 104-123.

En tercer lugar, la presencia de ese narrador- convertido al final del acto I también en el personaje del alguacil que apresa a los dos rivales amorosos – obedece a un detalle ya presente en *La Gatomaquia* y que Bergamín amplifica dándole mayor relevancia. Así, como hemos dicho antes, personaliza a Taratántara, quien constituía una mera onomatopeya para indicar el ruido del tambor en su modelo[114]. Pero al margen de las funciones de prólogo, narrador o personaje, esta figura simboliza ese espíritu belicoso o épico que, al final de la obra, pierde protagonismo en aras de un aire más festivo y amoroso, tal y como indica la propia Zapaquilda:

> *(TARATÁNTARA se dispone a volver a tocar su estrepitoso tambor, adelantándose al proscenio, cuando ZAPAQUILDA, tomándole de un brazo, se lo impide, y adelantándose ella, dirá:)*
>
> ZAPA**. ¡Cese el tambor guerrero,**
> **Taratántara fiero!**
> **¡Déjame a mí decir lo que yo quiero!**
> **Que ahora será de boda y alegría**
> **la de gatos feliz algarabía.** ***(Al público.)*** (vv. 1802-1806)

Por otra parte, el rechazo de Zapaquilda a ese espíritu épico que encierra la obra destaca en otros aspectos de su adaptación del poema lopesco, pues no conviene olvidar que ella - Zapaquilda o Teresa "Vericundia" – es la autora de la versión para el teatro de la figuración de Tomé de Burguillos. Así, si *La Gatomaquia* supone la peculiar mirada burlesca de Lope sobre la epopeya clásica o el *Orlando furioso* de Ariosto[115], nos encontramos con que en *Los tejados de Madrid* se eliminan algunas de esas referencias épicas. Por tanto, Bergamín no incluye en su versión algunas alusiones a los poemas homéricos, *La Ilíada* y *La Odisea*, o a *La Eneida* de Virgilio, que sí aparecían en *La Gatomaquia*[116], aunque también encontremos ejemplos en su "figuración" de las obras mencionadas[117]. Más significativas resultan las ausencias de alusiones al *Orlando furioso,* pues en la parodia lopesca ocupaban mayor espacio e importancia de los que les asigna nuestro autor exiliado en *Los tejados de Madrid.* Por ejemplo, en los versos 76-77 cambia los dos originarios de *La Gatomaquia:* "a visitar a Angélica la bella / La recatada ninfa, la doncella"[118] por "Zapaquilda, tan bella / cual recatada ninfa, cual doncella"; o llega a incluso a eliminar el tema de la locura celosa que ocupa lugar destacado y central en el

---

[112] *op. cit.,* silva III, pp. 123-124, vv. 19-37.
[113] *op. cit.,* silva V, pp. 180-182, vv. 209-236.
[114] *op. cit.,* silva I, p. 72, v. 12.
[115] *cf.* Celina SABOR DE CORTAZAR, "Introducción" a Lope de VEGA, *La Gatomaquia....,* pp. 17-33.
[116] Como, por ejemplo, en la Silva II, vv. 184-189 y 192-195; o en la Silva VII, vv. 97-98, 132-141 (Lope de VEGA, *La Gatomaquia....,* pp. 108-109, 215 y 217-218).
[117] Encontramos referencias tales en el propio prólogo que toma pasajes del poema laudatorio de Teresa Verecundia (*op. cit.,* p. 69, vv. 5-8); o en los actos que extrae fragmentos de la Silva VI, v. 41; Silva VII, vv. 1-2, 323, 333 y 342-345 (*op. cit.,* p. 193, 210 y 226).
[118] *op. cit.,* p. 74, Silva I, vv. 131-132.

poema de Lope[119]. Sin embargo, mantiene algunas citas o alusiones a personajes de la obra de Ariosto[120].

Además, en su introducción a *La Gatomaquia,* Celina Sabor de Cortazar destaca como rasgo representativo de la épica, parodiado por Lope en esta obra, la presencia de digresiones y símiles. Precisamente, Bergamín sólo introduce en *Los tejados de Madrid* una de las numerosas divagaciones, sobre los temas más diversos, que la estudiosa citada ha encontrado en el poema del "fénix de los ingenios": "los celos (II, 3-12); el desprecio de los bienes mundanos (III, 239-42); la debilidad de la cabeza de los gatos (III, 23-26); el "engaño a los ojos" (II, 333-338); los poetas y la poesía (III, 69-79; V, 22-38 y 39-71); la abundancia de calvos en España (V, 52-56); el retrato de la muerte (IV, 205-22); la ocasión y la tardanza peligrosa (VI, 56-63), etc. A veces la digresión es compleja, pues consta de dos o más digresiones encadenadas. Así, en la Silva VII, vv. 77-144, se desarrollan sucesivamente, sin solución de continuidad: una consideración sobre los pigmeos y sus cabalgaduras, otra sobre la batalla de los pigmeos y las grullas, y otra sobre las invenciones mentirosas de los poetas"[121]. Y algo similar ocurre con otros extensos símiles que Lope incluye en su parodia y que son obviados por Bergamín en su versión, como por ejemplo: Silva I, vv. 170-190 y 359-365; Silva II, vv. 89-95, 184-205 y 307-377; Silva III, vv. 240-250; Silva IV, vv. 152-168 y 333-341; Silva V, vv. 84-104 y 371-377; y Silva VII, vv. 184-194[122].

Otro aspecto que enlaza la versión de Bergamín con la de Lope "al pie del espíritu" lo constituyen la inclusión de poema y canciones dentro de *Los tejados de Madrid.* No sólo la presencia de los músicos en *La Gatomaquia* autoriza plenamente la conveniencia de incluir esas partes cantadas en la adaptación teatral, sino que también, en otro momento del poema lopesco, se alude a un personaje - concretamente, Zapaquilda - cantando un soneto, con lo que se justifica la aparición de poesías alternando con las silvas:

> Ya que lavada estuvo,
> y con las manos que lamidas tuvo,
> de su ropa de martas aliñada,
> cantó un soneto en voz medio formada
> en la arteria bocal, con tanta gracia
> como pudiera el músico de Tracia[123],

Por último, respecto a la inclusión de pasajes de otros textos de Lope en *Los*

---

[119] Así aparece citado en un extenso pasaje que no incluye Bergamín en su versión: Silva IV, vv. 326-393 (*op. cit.*, pp. 163-167).

[120] Silva II, vv. 237-240 y Silva VI, v. 2-6 y 13-14 (*op. cit.*, p. 113 y 190-191).

[121] Celina SABOR DE CORTAZAR, "Introducción" a Lope de VEGA, *La Gatomaquia....*, pp. 29-30. En efecto, de los diez ejemplos citados, sólo uno – el del retrato de la Muerte - aparece en *Los tejados de Madrid*, vv. 640-658.

[122] Lope de VEGA, *La Gatomaquia....*, pp. 86-87, 97, 104, 108-110, 118-121, 136-137, 153-154, 163-164, 173-174, 188-189 y 220-221.

[123] *op. cit.*, Silva I, p. 78, vv. 64-69.

tejados de Madrid, conviene destacar ese juego de paralelismos que existe entre *La Dorotea* y *La Gatomaquia,* que también está presente en *Los tejados de Madrid.* Sabemos que ese amor durante su juventud por Elena Osorio marcó toda la vida y obra de Lope de Vega. En efecto, "desplazado definitivamente por don Francisco Perrenot de Granvela, indiano ilustre y adinerado, hacia 1587, una verdadera locura celosa se apodera del poeta, y se manifiesta en libelos injuriosos y en poesías descomedidas que llevarán a su autor a la cárcel y al destierro en ese mismo año. Este episodio juvenil se va a transfigurar en poesía a lo largo de toda su vida, desde *Belardo el furioso* (hacia 1588) hasta *La Gatomaquia* (1634) pasando, por supuesto, y como hito fundamental, por *La Dorotea* (1632), sin olvidar la *Arcadia* (1598)"[124]. Por esta razón, no puede resultar llamativo que Bergamín acuda a *La Dorotea* en varios momentos de su "figuración".

El primero está constituido por los versos 757-828 y coincide con la recreación particular del romance "A mis soledades voy" en lenguaje gatuno[125]. Otro segundo ejemplo aparece a lo largo del diálogo entre Garfiñanto y Micifuz en ese mismo acto II de *Los tejados de Madrid* (v. 880, 882, 884, 896-901 y 907-917). Precisamente, ese epigrama, que recita don Bela en la escena primera del quinto acto de *La Dorotea*[126], introduce una nueva nota irónica en la obra de Bergamín, pues está puesto en boca de Micifuz quien, lejos de representar el amor ideal que invoca en este poema, compra el amor con dinero y regalos. La tercera composición que se extrae de la citada obra de Lope de Vega nos lo encontramos en el Tercer Acto, en ese lamento de Zapaquilda ante su encierro (vv. 1648-1685). La glosa en octosílabos del pareado – "Si todo lo acaba el tiempo / ¿cómo dura mi tormento?" - la habría escrito y cantado la propia Dorotea, tal y como se desprende del siguiente texto:

> CELIA. Pero, señora, nunca te he oído estos versos ni este tono. ¿Quién los hizo?
>
> DOROTEA. Los versos, Celia, yo, y el tono, aquel excelente músico Juan de Palomares, competidor insigne del famoso Juan Blas de Castro, que dividieron entre los dos la lira: árbitro de Apolo[127].

También en boca de ambas protagonistas aparece el villancico que empieza "Velador que el castillo velas". Y la escena en que se incluye esta canción en ambas obras también resulta muy parecida:

> MARRA. **¿Qué está haciendo Zapaquilda?**
> MALVI. **Llorando y cantando penas.**
> MARRA. **¿Pues también canta? ¿Y qué canta?**
> MALVI. **Aquella canción tan vieja**
> **que tú recuerdas que dice:**

---

[124] Celina SABOR DE CORTAZAR, "Introducción" a Lope de VEGA, *La Gatomaquia....*, pp. 41-42. También recuerda ese episodio que inspiró algunas de sus obras José Manuel BLECUA en su "Introducción" a Lope de VEGA, *La Dorotea...*, pp. 16-20.
[125] Lope de VEGA *La Dorotea...*, acto primero, escena cuarta, pp. 120-123.
[126] *op. cit.*, p. 406.
[127] *op. cit.*, acto quinto, escena novena, p. 469.

"*Velador, que el castillo velas...*"
MARRA. **¿Así se muere de amor?**
MALVI**. De hambre mejor dijeras;**
que parece una fantasma
de humo de la chimenea. (*Los tejados de Madrid*, vv. 1702-1711)

DON BELA. ¿Qué cantaba Dorotea?
GERARDA. *Velador que el castillo velas,*
vélale bien, y mira por ti;
que velando en él me perdí,
¿Qué te parece cómo alude a tu nombre? Pues ella ha hecho las coplas, mira lo que canta, mira lo que entiende, mira lo que debes[128].

Por último, y aunque no las extraiga de *La Dorotea*, Bergamín recurre en su adaptación a dos canciones que vuelven a incidir en el tema del indiano rico que consigue un amor meramente interesado. La primera, "Taquitán mitancuní", aparece en el acto I de *Los tejados de Madrid* (vv. 418-446) y corresponde a una composición que, como ya vimos, aparece en la comedia *Servir a señor discreto*[129]. Y la segunda sonará en el baile de esponsales del segundo acto (vv. 969-1064) y empieza con una estrofa muy significativa de la crítica a ese tipo de amores vendidos:

Amor, cansado de ver
tanto interés en las damas,
y que por desnudo y pobre,
ningún favor le daba,
pasóse a las Indias,
vendió el aljaba,
que más quiere doblones
que vidas y almas.
Trató en las Indias, Amor,
no en joyas, sedas y holandas,
sino en ser sutil tercero
de billetes y de cartas.
Volvió de las Indias
con oro y plata,
que el Amor bien vestido
rinde las damas.
(*Los tejados de Madrid*, vv. 969-984)

Tal y como indicamos en nuestra edición, toda esta extensa composición musical se incluye en el tercer acto de *La dama boba*[130], pero se relaciona perfectamente con la crítica que Lope de Vega exponía en *La Dorotea* y *La Gatomaquia*. De ahí el acierto de nuestro dramaturgo exiliado de incluirla en su adaptación, ya que incide – como

[128] *op. cit.*, acto quinto, escena segunda, p. 414.
[129] *Servir a señor discreto*, en Lope de VEGA, *Obras escogidas, II*, Madrid, Aguilar, 1991, acto III, p. 25.
[130] Lope de VEGA, *La dama boba...*, acto III, escena VI, pp. 150-154, vv. 2221-2318.

si de un eco o coro se tratara – sobre uno de los temas importantes del poema lopesco.

Por último, esperamos que a partir de esta introducción, el texto comparado entre las dos piezas y las notas a pie de página, el lector pueda "releer" de manera cómoda las dos versiones de dos autores madrileños, que dialogan y se explican a partir de esta *Gatomaquia* que transcurre en *Los tejados de Madrid.*

8. Estudio introductorio a *La sangre de Antígona.*

La elección por parte de Bergamín de este personaje para la última tragedia que escribió en el exilio no debe resultarnos sorprendente. Podríamos aducir varias razones que justificarían, en parte, no sólo su preferencia, sino la de otros muchos escritores que se han visto atraídos por tal figura femenina.

Precisamente, Steiner, uno de los principales estudiosos de este mito universal, resalta que "Antigone's constancy in the western poetic repertoire is literal. As is that of the Creon-Antigone confrontation and dialectic in their political, moral, legal, sociological ramifications. Named or implicit, the two figures and the mortal argument between them initiate, exemplify, and polarize primary elements in the discourse on man and society as it has been conducted in the West"[1]. Y destaca la solidaridad que la protagonista ejemplifica como razón fundamental para entender esa preferencia: "the motive for this articulation is sorority. Of all creatures earthly or feigned, Antigone possesses the *most sisterly of souls* (Goethe's invocation of her in his *Euphrosyne Hymn'* of 1799). She incarnates sisterhood. The opening, untranslatable line of the play compacts the final essence of identity, of human relation, into sisterliness"[2].

La "saga" de *Antígonas*, entre las que se incluye la de nuestro autor, se inicia en el siglo V o IV a.C., con su representación en un vaso pintado, y llega hasta nuestros días:

> Theatrical, operatic, choreographic, cinematic, narrative versions of *Antigone* are being produced at this very moment. The line of philosophical, political, ethical-jurisprudential, and poetic analyses and invocations of the myth and of the variants on Sophocles which have followed throught the ages, shows no sign of being broken. No register of *the matter of Antigone*, from the *Odyssey* (XI. 271 ff.) to Liliana Cavanni's film *I Cannibali* of 1972 or to Kemal Demirel's *Antigone* and Athol Fugard's *The Island*, both produced in 1973 (...) can hope to be complete. Numerous treatments are lost to us: among them the archaic epic cycles on the House of Laius and the destiny of Thebes; Euripides' *Antigone*, which is cited in lines 1182 and 1187 of Aristophanes' *Frogs*; the Latin *Antigone* of Lucius Accius, dated mid-second century BC; rococo and neo-classical operatic versions of the Antigone-tragedy of which merely the titles or fragments of the libretti survive. Currently, there are *Antigones* which circulate only in clandestine, samizdat form. At a rough estimate, the catalogue of Antigone dramas, operas, ballets, pictorical and plastic representations in postmedieval European art and literature alone runs into the hundreds. Maurice Druon produced his own variant, *Mégarée*, in 1944. In his 1962 preface to the play, he puts the question self-deprecatingly: *What schoolboy, if he has had the luck of being educated by sound humanists, has not dream of writing an Antigone?... a hundredth, a thousandth Antigones?*[3].

---

[1] George STEINER, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 107-108.
[2] *op. cit.* , p. 12.
[3] *op. cit.* ., p. 107.

Ciertamente, sólo otros cuatro personajes, todos ellos masculinos, han logrado tan amplia aceptación en la cultura occidental, convirtiéndose en verdaderos arquetipos o figuras míticas: "the staple rejoinder is that the western imagination after Christ has also generated archetypal personae and plots which posses the self-replicating drive of antique mythology. Four are cited: Faust, Hamlet, Don Juan, Don Quixote. They are, to be sure, very different in origin and after-life"[4]. Y a todos ellos Bergamín dedicó alguna de sus páginas sobre literatura o, incluso, una pieza dramática. Sin embargo, mientras Fausto, Hamlet y Don Juan comparten protagonismo en *La risa en los huesos*, Antígona brilla con luz propia en el "misterio" que el autor le dedica, bajo el título de *La sangre de Antígona*.

8.1. *Antígona* como mito.

Antes de estudiar la versión escrita por Bergamín, nos parece interesante reseñar aquí los ejemplos e interpretaciones que sobre el mito de Antígona se han ido produciendo a lo largo del tiempo. Resultan un punto de referencia obligado para resaltar aquellos aspectos en los que el dramaturgo exiliado aporta mayor originalidad y eclecticismo a este personaje heredado de la Antigüedad. Nuestro autor conocía muy bien cómo se había contado y entendido la historia de su protagonista a través de los siglos. Por tanto, no será extraño que se aparte de determinadas visiones, dé preferencia a otras, pero, sobre todo, que consiga renovar completamente la figura de Antígona según sus propios criterios.

Primero nos ocuparemos de las versiones que la literatura ha ido aportando a la escena, para atender, más adelante, a las diversas interpretaciones que sobre el mito se han ido configurando.

8.1.1. *Antígonas* teatrales.

8.1.1.1.Clásicas, renacentistas, neoclásicas y románticas.

Si atendemos sólo a las versiones que nos han llegado, y omitimos, además, aquellos ejemplos en los que el conflicto de Antígona sólo es aludido de pasada[5], debemos reconocer que "Sophocles was apparently the first to write a whole play on the subject, and his example was afterwards followed by Euripides, whose Antigone, however, seems to have been of a more domestic type. As far as can be judged from the scanty notices, the love interest in Euripides, was brought into much greater prominence. Antigone was discovered in the act of burying the body with the aid of Haemon, and the play ended happily with the marriage of the lovers, and with a prediction, by some god, of the heroine's future fortunes"[6].

---

[4] *op. cit.*, p. 129.

[5] Entre los que estarían: "the implicit presence of Polyneices in Pindar's Ninth Nemean (line 24) and Sixth Olympian (line 15). Odes to Ovid's *Tristia*, 5; from the mid-twelfth-century *Roman de Thèbes* to Canto XXII of the *Purgatorio* and chapter twenty-three of Boccaccio's *De claris mulieribus*" (*op. cit.*, p. 108).

[6] A. E. HAIGH, *The Tragic Drama of the Greeks*, New York, Dover Publications Inc., 1968, pp. 183-184.

Sófocles también había incorporado a Antígona como un personaje más en otras dos tragedias antes de escribir, hacia el 441 a. C., la obra donde la convierte en protagonista. Así, "a *Edip rei* es diu d'ella que amb els retrets a causa del seu origen no podrà casar-se i haurà de consumir-se estèril i sense noces. A *Edip a Colono* és la filla d'un ancià cec, desgraciat bàcul d'un desgraciat, té una tendresa filial, intercedeix pels febles i s'anticipa ja el seu amor per Polínices. Segons Edip, ella i Ismene exerceixen el paper d'home ja que el protegeixen i l'acompanyen"[7]. Por tanto, podemos considerar a Sófocles el auténtico creador de su figura ya que las otras dos obras de Eurípides no poseen la fuerza ni la belleza que impregnan la versión sofóclea. Y es que los fragmentos conservados de su *Antígona* no poseen suficiente dimensión trágica por el final feliz con el que termina. Y tampoco en *Las Fenicias*, del 410 a C., cumple la heroína su deseo de enterrar a Polinices, sino que parte hacia el destierro con su padre[8].

De estos dos grandes modelos griegos parten casi todas las versiones o adaptaciones posteriores. Las tragedias latinas de Accio, Séneca, Hyginius y Estacio siguen el tratamiento de Eurípides en *Las Fenicias*, ya que "Roma tiene ya su peculiar modo de pensar. Y Antígona no encaja en él. Por esto se capta sólo su papel de guía de Edipo, de mediadora de la lucha fratricida". Por su parte, tras el paréntesis medieval, "el Renacimiento será heredero directo de Roma. Se respetan asimismo al máximo los cánones estéticos legados por Aristóteles. No se concibe la tragedia sin la impronta de Séneca y una lírica desenfrenada en los Coros"[9]. A esas características respondería, por ejemplo, la tragedia del italiano Luigi Alamanni, (1495-1566)[10].

Y, sin embargo, será también en el siglo XVI cuando aparezca la primera versión cristianizada del mito. En efecto, Robert Garnier escribe en 1580 su *Antigone ou la piété* [11]. "The subtitle to Garnier's tragedy reads *ou la piété*. The word is arch-Virgilian. It is emblematic of that in Virgil's *Eclogues* and *Aeneid* which was seen as manifesting the mysterious yet necessary deployment of Christian values, the successive dawnings before Christ, in ancient art and civilization. In *pietas* there is both worship and compassion. Sixteenthcentury thought and eloquence touch often on the near-interchangeability of *piété* and *pitié*, of piety and pity. Both are embodied, quintessentially, in the person of the *mater dolorosa* as she prepares for entombment the tortured flesh of the Son. Renaissance sensibility experiences the analogies with Antigone as unforced. The Sophoclean motifs of virginity, of nocturnal burial, of sacrificial love, the Sophoclean sense of action as

---

[7] Maria Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins de la tràgedia grega en el teatre català del segle XX*, Tesis Doctoral, Barcelona, junio de 1987, p. 15.

[8] De forma parecida opina Alfonso Ortega: "la Antígona euripídea carece del humanismo, de la fuerte religiosidad, del profundo acento teológico, clave de la creación sofóclea. Para ser fiel a sí misma no necesita Antígona poner en juego el destino de su propia familia. La elaboración de Eurípides ahonda la perspectiva psicológica, pero no puede concebirse sin los dramáticos recursos teatrales de la destrucción sucesiva" (Alfonso ORTEGA, "*Antígona*, drama de la resitencia", en Xavier ZUBIRI, *Homenaje, II*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1970, p. 403).

[9] Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna*, (*Resumen de la Tesis)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1979, p. 14.

[10] Luigi ALAMANNI, *Antígona*, Lyon, s.e., 1533.

[11] Robert GARNIER, *Antigone ou la piété (tragedie)*, s.l., s.e., 1608.

compassion, of heroism as freely shared agony, all these are exact annunciations or prefigurations of Christian truths”[12].

Es importante esta cristianización del mito, por las posteriores comparaciones de la doncella Antígona con algunas mártires cristianas, como Juana de Arco o Margarita Moro. Además, ese acercamiento o visión cristiana de la figura griega será aprovechada por diferentes autores, bien a partir de la fuente directa sofóclea, bien a partir de la versión del propio Garnier.

A lo largo del siglo XVII, impera el teatro español y la mezcla de géneros. Pero, a pesar de la pérdida del conflicto trágico, según la concepción griega, encontramos algunos ejemplos de Antígonas en Francia. Tal es el caso de *Antígone* ou *La Thébaide* de Jean Rotrou, (1609-1650)[13], quien hace desaparecer los coros y sigue, en su intención dramática, a Garnier. Formalmente, los dos primero actos se basan en *Las Fenicias* de Eurípides, y los tres últimos en la tragedia de Sófocles. Como novedad interesante cabe destacar la aparición del personaje de “Menette”, la mujer de Polinices - Argía, según la tradición mitológica -, quien ayuda a enterrar el cadáver a Antígona. Otra tragedia similar, por su tratamiento, es *La Thébaide* ou *Les Fréres ennemies* (1664) de Jean Racine[14], donde el rasgo más original dentro de su argumento estriba en que se nos muestra a Creonte enamorado de Antígona.

En el siglo XVIII tampoco abundan las versiones de *Antígona*. La más importante sería la del dramaturgo italiano V. Alfieri[15]. En ella, la protagonista no se encuentra sola para realizar su acto valiente y sagrado. Se trata, en opinión de Carmen Bosch Juan, de una “tragedia escueta, no exenta de trazos melodramáticos y eminentemente estética, pese a los rasgos políticos que quisiera infundirle su autor”[16]. Pero el Neoclasicismo sí que aporta la primera adaptación del mito realizada en España. Se trata de una *Antígona* anónima, con el subtítulo “Dramma per música” y que se representó en Barcelona en 1753. Podríamos resumirla diciendo que destaca en ella la superposición de mitos diversos, que resulta ingenua y dirigida “a lograr grandes efectos sobre la masa” [17].

Ya en el siglo XIX encontramos una “tragedia en cinco actos” de Bretón de los Herreros, en un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid, una de cuyas copias se conserva en la Biblioteca del Institut del Teatre[18]. La obra no deja de ser una traducción literal de la de Alfieri. Destaca también la *Antígona* de Hölderlin (1803)[19]. Su autor vuelve

---

[12] George STEINER, *Antigones*... pp. 139-140.
[13] Jean ROTROU, *Antígone* ou *La Thébaide*, en AA.VV., *Théâtre Français. Tragédies: Recueil des meilleures pieces dramatiques faites en France*, tomo IV, Lyon, Chez Joseph-Sulpice Grabit Libraire, 1780, pp. 263-370.
[14] Jean RACINE, *Antígone*, en *op. cit*, pp. 415-599.
[15] Vittorio ALFIERI, *Antigone*, edición de C. Jannaco, Asti, Casa d’Alfieri, 1953.
[16] Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna*..., p. 14.
[17] *ibidem*.
[18] Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Antígona (tragedia en cinco actos)*, Madrid, s.e., s.f.
[19] SÓFOCLES, *Antígona*, traducción de Friedrich Hölderlin, Paris, Christian Bourgois, 1978.

al original griego y traduce la obra de Sófocles. A pesar de oscuridades y errores en la traducción, el texto mantuvo su interés incluso un siglo más tarde, ya que la obra se interpretó en los Festivales de Salzburgo, en agosto de 1944, con música de Karl Orff[20]. Pero, si bien esos años no nos han dejado obras de especial mención, porque la tragedia clásica permanece a la sombra ante el esplendor del drama burgués, sí que resulta muy "interesante el enfoque de este siglo como preludio del siguiente. Grandes ensayos, importantes filósofos (F. Hegel, S. Kierkegaard), y la notable aportación de P.S Ballanche que rodeará a Antígona de un halo cristiano"[21].

Y, realmente, será en el siglo XX cuando se produzca el gran auge del mito y de la tragedia de *Antígona*. Los ejemplos y versiones resultan numerosos y muy importantes, pues casi todos los grandes dramaturgos se han interesado por el conflicto de la hija de Edipo. Queremos resaltar aquellos casos que nos parecen más relevantes.

8.1.1.2. Contemporáneas.

La primera versión que merece ser destacada es la de Jean Cocteau[22]. Se trata de una adaptación de la tragedia de Sófocles, pero esquematizándola aún más y con una lengua escueta y depurada. Su representación escénica causó impacto: el 20 de diciembre de 1922 en *L'Atelier*, con decorados de Picasso, música de Honegger y trajes de Chanel. "El reestreno, en 1927, fue más atrevido aún. Cinco monumentales cabezas representaban al Coro, máscaras de latón blanco cubrían los rostros. Los trajes eran maillots negros cubriendo todo el cuerpo. Cocteau quería que el conjunto evocase un carnaval sórdido y real, una familia de insectos. Quizá era esto, en suma, lo que a él le sugería la familia de Edipo"[23].

Si Cocteau se atrevió a otorgar una presentación escénica a la tragedia fuera de sus cánones habituales, será Gide, en 1930, con su *OEdipe*[24], quien se atreva a reinterpretar y dar su propia visión del mito, sin seguir tan al pie de la letra los modelos griegos o de Garnier. De esta forma, la obra estará acorde con la peculiar manera de entender la vida de su autor, tal y como éste la había reflejado en otras obras suyas. "It may be that Gide's novels, parables, plays, stem from one basic impetus: that of *loathing of the family*, as it is proclaimed in one of his best-known aphorisms. Or rather, that they stem from the impulse to *literalize*, and thus ironize, the posssibilities of human commerce (...) which the taboos of family life and of societies based on the family have distorted or repressed (...) André Gide's *Antigone* is one of those young women of cloistered radiance (...). Her *enclosedness'* is literal: Antigone wishes to become a nun, to return to those who

---

[20] *cf.* Carl ORFF (1895-1982), *Antigonae*, ópera realizada a partir de la traducción alemana de Hölderlin a la *Antígona* de Sófocles, Borkh et al. Members of the Bavarian Symphony Orchestra, cond. Leitner, Deutsche Grammophon.
[21] Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna*..., p. 14.
[22] Jean COCTEAU, *Antigone, Les mariés de la tour Eiffel*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, Libraire Gallimard, 1927, pp. 83-152.
[23] Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna*..., p. 15.
[24] *Oedipe*, de André Gide fue publicado en 1930 y estrenado en el Teatro Nacional de París en 1958.

have schooled her towards God. Gide's Polynice, on the contrary, is a budding immoralist”[25].

Por su parte, las primeras tragedias que aparecen en España, corresponden a las dos versiones catalanas de Guillem Colom y Salvador Espriu. La *Antígona* de Colom[26], escrita en 1935, lleva como subtítulo “poema dramàtic”. Y “més que un intent d'adaptació escènica és un assaig de realització de teatre clàssic segons els cànons del moment. En aquest intent inclou la substitució del desenllaç de Sòfocles per un altre més d'acord amb el nou cristianisme que presentia ja Antígona”[27], en opinión del autor. Además, “les modificacions efectuades per G. Colom a l'acció de la tragèdia clàssica han portat la seva Antígona a un melodramatisme cristià de bells endecasíl.labs poètics. Antígona és aquí una heroïna de l'amor cristià que a tots iguala en la mort, però molt especialment és una heroïna d'amor, d'amor cap el seu promès Hèmon”[28]. Y si este autor destaca la pasión amorosa que siente Antígona hacia su prometido, Salvador Espriu resaltará más su amor hacia la comunidad, hacia la ciudad y todo lo que ésta simboliza.

La tragedia de Espriu posee diferentes versiones. La primera data del mes de marzo de 1939, es decir, antes de que hubiera terminado la contienda civil, pero no se publica hasta 1955. Después, tenemos la revisión que efectúa en 1963 y que volverá a reelaborar en 1964, para publicarla, en su versión definitiva, en 1967[29]. La obra está escrita en prosa y no cuenta con la intervención del Coro, aunque resulta altamente poética. Se aparta del modelo de Sófocles al inicio, ya que la guerra aparece en pleno apogeo y los dos hermanos de Antígona todavía no se han dado muerte. Las dos versiones no se diferencian en aspectos fundamentales y aunque ambas desarrollan el viejo mito de Sófocles, “las trágicas experiencias de aquellos días se infiltran en las actitudes y palabras de los personajes y le dan una dimensión *histórica* de grandes proporciones. (...) El tema central es la lucha fratricida de Etéocles y Polinices, que no traduce sino la real que desgarraba al autor y, con él a toda España. (...) Así, el mito no es sino el instrumento del que se sirve Espriu para destacar el horror de la guerra civil”[30]. Sin embargo, su redacción en plena guerra no lleva al autor a “críticas violentas ni dramatismos bruscos; hay sólo un patetismo trágico y densamente humano. Un deseo de paz y concordia, de perdón. Antígona, hermana de los dos príncipes en lucha, fuerte en su amor desesperado, es quien lo materializa, especialmente, en sus palabras finales, quizás las más bellas de la obra: (...) *Que la maledicció acabi amb mi!. Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix*. Muere, sí, condenada por las duras leyes del nuevo rey, Creonte, pero su muerte es un ejemplo. El ejemplo que, en días negros y turbulentos, proponía Espriu para restañar las crueles heridas de la guerra”[31].

---

[25] George STEINER, *Antigones*..., p. 163.
[26] Guillem COLOM, *Antígona, “poema dramàtic”*, Barcelona, s.e., 1935.
[27] Maria Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins de la tragèdia grega*..., p. 43.
[28] *op. cit.*, p. 45.
[29] Salvador ESPRIU, *Antígona*, (1ª versión, 1939), Palma de Mallorca, Raixa, 1955 y *Antígona*, (2ª versión, 1963), traducción de Ricardo Salvat, *Primer Acto*, Madrid, 60 (1965), pp. 27-37.
[30] J. M., “Salvador Espriu y el teatro catalán”, *Primer Acto*, Madrid, 60 (1965), pp. 10-11.
[31] *ibidem.*

También en relación a una guerra, esta vez la Segunda Guerra Mundial, gira la *Antígona* de Jean Anouilh[32]. La acción se desarrolla en Tebas, pero ese contexto queda actualizado en la época de la gran contienda europea a través de diversas alusiones a elementos característicos del siglo XX: los filmes, los coches, cigarros, etc.; y por la misma fecha en que esta obra fue redactada, 1942. No sólo superficialmente se reviste la tragedia de formas actuales, sino que también plantea problemas de aquellos tiempos: "negativa a la comunicación, aislamiento, resentimiento hacia los que no la comprenden, el mundo hostil de los mayores, su aferrarse a una infancia absurdamente eterna"[33]. Pese a que todos los personaje, incluido Creón[34], realizan lo posible para salvarla, la Antígona de Anouilh se aferra a la muerte, más por una actitud irrazonable y obstinadamente nihilista, que por un ideal que quiera llevar hasta sus últimas consecuencias.

Todo lo contrario de lo que acontece con la *Antígona* de Pemán[35], escrita en verso, aunque con un tono melodramático que la aleja del equilibrio de la verdadera tragedia. El autor hace notar su paralelo con Margarita, la hija de Tomás Moro, que entierra a su padre, tras ser decapitado por orden de Enrique VIII, pese a la prohibición existente. Además, la obra no termina con la desesperación y la muerte de la protagonista. "No se suicida Antígona. Pemán, sincero católico, no podía consentirlo. Ya no haría de ella un mártir. Y la hace morir en escena, de inanición, tras varios días de encierro. Su muerte resulta pese a todo bella y serena. Ha repasado su vida minuciosamente y la ha visto perfecta, acabada, como una réplica de aquel *consumatum est* que lanzara Cristo en la cruz"[36].

Y de la prefiguración cristiana del personaje a la puesta en escena totalmente modernizada que efectúa Bertolt Brecht. El texto, sin embargo, se basa en la traducción que había escrito el alemán Hölderlin y que Brecht adaptó con la ayuda de Caspar Neher. *Die Antigone des Sophokles* se representó por primera vez en Coira (Suiza), en febrero de 1948, y se publicó en Berlín, un año más tarde, bajo el título *Antigone-modell-1948*. El prólogo sitúa al espectador en el Berlín de 1945, con la disyuntiva que se plantean dos hermanas entre ayudar o no al hermano que se encuentra colgado fuera, víctima de las "S.S"[37]. Pero esta actualización del texto sólo se nos muestra en el prólogo que, de esta forma, sirve de clave interpretativa para el espectador respecto a la tragedia de Tebas que a continuación se presenta, es decir, como condena, a partir de la obra sofóclea, del final de régimen nazi. Porque, como señala Brecht en el Prefacio a la obra, la auténtica lección de *Antigona* es "la signification du recours à la force quand l'Estat tombe en

---

[32] Jean ANOUILH, *Antígona*, traducción de A. Bernardez, Buenos Aires, Losada, 1969.
[33] Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna*..., p. 14.
[34] Tal como se lo indica al principio del diálogo entre ambos personajes: "Quiero salvarte, Antígona", pues el ritual al que se quiere someter es absurdo. También le señala el pasado libertino y desmitificado de su hermano Polinices, pero Antígona revela que no quiere la felicidad ni la esperanza. Por eso, explica el Coro acertadamente que "Ella era la que quería morir. Ninguno de nosotros tenía fuerza bastante para convencerla de que viviera" (Jean ANOUILH, *Antígona*... p. 104).
[35] José María PEMÁN, *Antígona, (adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles)*, Madrid, Aguirre Impresor, 1946.
[36] Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna*..., p. 14.
[37] Bertolt BRECHT, "Prólogo" a *Antígona*, en *Teatro completo*, Buenos Aires, Nueva Visión (Teatro universal, XIII), 1967, pp. 71-75.

décadence”[38]. Creonte es aquí un auténtico tirano y Antígona actúa como abanderada de toda una clase social oprimida: la proletaria. En este sentido, la obra plantea una cuestión característica del teatro de Brecht, el tema de la *conversión* o *la toma de conciencia*, . “como les ocurre a Pelagia Wlasssowa (*Die Mutter*), a Teresa Carrar (*Die gewehre der Frau Carrar*). Ambas han necesitado la muerte del hijo para *ver* y en consecuencia *actuar*”[39]. Sólo se distinguen de Antígona porque esta última es de extracción social alta y *ve* a partir de la muerte de un hermano, pero todas ellas se adhieren al Bien, “otro de los clichés que B. Brecht maneja usualmente”[40].

Siguiendo el orden cronológico, nos encontramos con la *Antígona* del portugués Antonio Pedro. La obra se estrenó el 18 de febrero de 1954 en el teatro San Joâo de Oporto. Sigue a Sófocles, en los coros filosóficos que rompen la acción principal, y a Brecht en su intento por definir el Destino. Su aportación más interesante estriba en que incluye a un personaje, la criada Artemísia, inexistente en la tragedia sofóclea, y que contribuye a dar la sensación de teatro dentro del teatro. A igual propósito responde el Prólogo, donde aparecen sobre el escenario O Encenador, O Electricista, O Chefe Maquinista, Os Velhos del Coro y la propia Artemísia, para darnos su peculiar visión sobre los personajes de esta tragedia y sobre el teatro en general[41].

José Martín Elizondo, escribe *Antígona y los perros*, desde su exilio en Francia durante los años 60. La obra, que luego transformará en *Antígona 80*, “fa del personatge d'Antígona la víctima de la lluita clandestina en un règim dictatorial”[42], mientras que *La tragèdia d'Antígona* de Joan Povill i Adsera, “supone “la transposició del mite amb la mateixa anècdota, a unes accions i sentiments compatibles amb el sentiment popular catòlic de l'Espanya de 1950. No hi ha més novetat en el seu personatge d'Antígona que la de convertir en catòlics tots els seus gestos i accions”[43].

También en esta década de los 60 aparecen las obras del italiano Giulio Gatti[44], el alemán Rolf Hochhuth y el catalán Josep Maria Muñoz Pujol, para hacerse eco de cuestiones sociales que estaban por aquel entonces en plena actualidad. La primera utiliza la tragedia griega para plantear la disyuntiva en la que se encuentra la protagonista: ¿hay que dar la paz a los muertos o ayudar a los vivos?, ¿debe dar el dinero para rescatar el cadáver de su hermano o para ayudar a la pobre gente de Sicilia?. Por su parte, *Die Berliner Antigone*, estrenada en el Volkstheater de Viena en 1966, sigue en la línea de un teatro de *toma de conciencia*, aunque no se saben los motivos porqué lo enterró: vergüenza, amor fraterno o fidelidad a sus creencias religiosas.

Por su parte, Josep Maria Muñoz Pujol estrena su *Antígona 66* en Barcelona el 24 de mayo de 1976, aunque la obra se publicó casi diez años antes. El autor da a la

---

[38] Bertolt BRECHT, “Prefacio” a *Antigone, (adaptation),* en *Théâtre complet*, Paris, l'Arche, 1966, pp. 65-73.
[39] Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna...*, p. 15.
[40] *ibidem.*
[41] Antonio PEDRO, “Prólogo” de *Antígona*, Porto, Imprensa Social, 1957, pp. 11-16.
[42] Maria Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins..*, pp. 144-145.
[43] *op. cit.*, p. 124.
[44] Giulio GATTI, *Antigone lo Cascio, (dramma in tre atti), Il Dramma*, 318 (1963), pp. 6-39.

escena un tratamiento totalmente actualizado en los años 60. Así, Tirèsies es descrito como símbolo del inconformismo, es "home jove", que "porta camisa, blue-jeans i sandàlies", mientras que los Prohoms de Tebes aparecen sobre la escena "amb americanes encreuades, fetes a mida per sastres acreditats", es decir, como prototipos burgueses, "amos de la guerra, senyors de totes les riqueses d'aquest món, tret d'una: la bondat"[45]. Para Ragué la obra posee claras influencias de Anouilh, aunque esté situada en la España de postguerra y denuncie su corrupción política. Por su parte, "Antígona és heròica però és humana (...). La seva victòria està en haver atret a Hémon a la seva causa, en saber que gràcies a ella Argos farà la seva resolució i en aconseguir la desesperació final de Creont. No és una víctima inútil sinó una màrtir de la lluita política. La seva vida la dóna per una causa en la que creu. (...) És un personatge contemporani sensibilitzat per la qüestió política, un alegat contra la dictadura franquista"[46].

Un cariz e intención completamente diferentes posee *La tumba de Antígona* de María Zambrano. La obra se mueve entre el teatro y la filosofía, con un sentido lírico e intimista muy importante. La autora no deja claro si Antígona, enterrada o emparedada en vida, duerme o muere finalmente. El existencialismo desbanca a la problemática social, reflejando "este tiempo aún palpitante, poblado de víctimas en busca de sacrificio, por no saber qué hacer del ser y de la vida, por vértigo del tiempo, por ese espanto de ese *tienes frente a ti toda la vida* - que al adolescente angustiado se le repite desconociendo que es eso justamente lo que le espanta: tener frente a sí toda la vida, toda como una esfera compacta, inaccesible como un absoluto del vivir instante a instante"[47]. Ante una Antígona, soñada o soñadora, van desfilando todos los personajes de la tragedia, y algunos otros que no se daban cita en la tragedia de Sófocles, para desgranar temas como el Amor, la muerte, la vida o la soledad. Por otro lado, *Antígona y otro perros*, obra inédita y escrita en 1969, significa una incorporación del teatro español al movimiento vanguardista europeo y la asimilación de las teorías brechtianas. En una cárcel de mujeres, quieren representar a *Antígona*. Los perros, "con su ladrido, con su presencia incluso en el escenario, nos ofrecen insistentemente la imagen del opresor"[48]. Pieza didáctica que nos presenta lo trágico cotidiano.

Lepoldo Marechal nos ofrece en *Antígona Vélez* una ambientación en la pampa argentina de la tragedia griega. Antígona muere al lado del "alter ego " de Hemón, Lisandro, reconociendo que Don Facundo, es decir Creonte, "tiene razón. Él quiere (...) cubrir de flores el desierto. (...) Él quiere poblar de flores el sur!"[49]. La obra posee un fuerte contenido lírico y simbólico, a la vez que sirve como defensa del progreso imparable, del modo en que la civilización va avanzando hacia el sur.

---

[45] Josep Maria MUÑOZ PUJOL, *Antígona 66*, Barcelona, Aimá (Quaderns de teatre, 20), 1967, p. 72.
[46] Maria Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins*..., pp. 102-103.
[47] María ZAMBRANO, "Prólogo" a *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 18-19.
[48] Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna*,..., p. 14.
[49] Leopoldo MARECHAL, *Antígona Vélez*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Índice), 1970, p. 47.

En la obra de Manuel Lourenzo, *Traxicomedia do vento da Tebas namorado dunha forca* (1977)[50], encontramos la primera desmitificación de "la història de Tebes en un ambient rural gallec plè de comicitat però tot i així, Antígona continua sent la víctima d'una dictadura, representant als vençuts per la dictadura del tirà"[51]. Mientras que la *Antígona*, de Romà Comamala[52] "mostra una Antígona que camina plena de dubtes cap a la mort" y "planteja la tragèdia d'aquest personatge com a un drama de fe. (...) Com a Guillem Colom i com a Joan Povill i Adserà, una Antígona catòlica, cristiana, encara que aquí apareixi en una situació dramàtica d'una certa contemporaneitat amb al.lusions a la falta d'honestedat política de Creont i el seu succesor Hèmon que accepta la injusta mort de la seva promesa i s'avé a casar-se amb Ismene. Però Antígona és un personatge esquemàticament catòlic i la seva aparició és *la pau de la consciència*"[53].

La pieza dramática de Luis Riaza, *Antígona, ¡cerda!*[54], presenta a Creón como un rey que lucha contra la anarquía o rebeldía sin causa, mientras Antígona es domesticada y desmitificada en esta versión. Tampoco el hombre será ya el asombro que cantaba el coro de Sófocles[55], sino un ser que va buscando su propia seguridad. A su vez, Mª Xosé de Queizan sitúa su *Antígona, a forza do sangre*[56] en la Edad Media y en la lucha de Galicia por conseguir su independencia de Castilla. En la obra acaba venciendo, incluso tras su muerte, Doña Elvira, el personaje que representa la figura de Antígona, ya que los campesinos han formado un cortejo fúnebre para honrarla y seguir luchando por la causa que ella defendía.

Por último, cabe hablar de la versión que Judith Malina, directora del "Living Theatre", nos deja a partir de los textos de Sófocles, Hölderlin y Brecht. Convierte a Antígona en una heroína contestataria y anarquista[57]. El italiano Michele Saponaro ofrece una versión decadente, larga, cargada de romanticismo, "siguiendo las directrices decimonónicas que veían en Antígona a una mártir cristiana. En la misma dirección que la obra de L. Chancerel, José María Pemán e Yves Florenne"[58], mientras el cubano José Triana va tras la destrucción del mito y la Anti-Antígona en su *Detrás queda el polvo*.

---

[50] Manuel LOURENZO, *Traxicomedia do vento da Tebas namorado dunha forca*, Sada, Ediciós do Castro, 1981.
[51] Maria Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins*..., p. 135.
[52] Romà COMAMALA, en *Variacions sobre mites grecs*, vol. IV, Barcelona, Publicación Abadía Montserrat (Biblioteca Serra d'Or, 57), 1986.
[53] Maria Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins*..., p. 135.
[54] Luis RIAZA, *Antígona, ¡cerda!, Mazurca, Epílogo*, Madrid, Julia García Verdugo D.L, (La Avispa, 4), 1983.
[55] SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias*, introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 95), 1985, pp. 414-415, vv. 332-375.
[56] Mª Xosé QUEIZAN, *Antígona, a forza do sangre*, La Coruña, Os libros do CD Galego, 6, 1989.
[57] En dicha representación "los actores salían desnudos a escena como una muestra de desprecio al vestuario y la escenografía" (Lisandro OTERO, "Balance del Siglo: Stanislavsky", *Excelsior*, editorial (27 diciembre 1999), p. s/n.).
[58] Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna*..., p. 14.

En resumen, se podría decir que la variedad de "Antígonas" en el siglo XX van desde aquéllas que se han limitado a trasladar la acción a una ambientación más próxima - actual en Jean Cocteau o argentina en Lepoldo Marechal -, hasta las que han optado por la desmitificación, por el tratamiento cómico o sumamente teatralizador: Manuel Lourenzo, José Triana, Luis Riaza y Antonio Pedro. En medio, también quedan diversos matices. En primer lugar, la cristianización de Antígona, en la que inciden Colom, Pemán, Povill i Adsera, Comamala y Saponaro. Las ideas sociales destacan en Gide, para criticar la institución familiar; en Espriu para dar un *no* a la guerra; en la versión del "Living Theatre" para dar protagonismo a la violencia; en Brecht, Martín Elizondo, Giulio Gatti, Hochhtuth, Muñoz Pujol, Queizán y *Antígona y otros perros*, para luchar contra la opresión y estimular la toma de conciencia popular. Y, por último, situaríamos la versión existencialista de María Zambrano y la de corte autodestructivo o nihilista de Anouilh.

A pesar de esta inmensa variedad de matices, podemos decir que, por encima de todo, nos "queda Antígona. El personaje venido a menos. La heroína normal y corriente, de cualquier categoría social, que en un momento dado se halla en una situación límite y ha de actuar, aún a riesgo de perder, la mayoría de las veces"[59].

8.1.2. Interpretaciones de *Antígona*.

Si numerosas son las versiones que han ido apareciendo a lo largo de los siglos sobre la tragedia de *Antígona*, no menos variadas han sido las interpretaciones que se han ofrecido de la obra de Sófocles y la figura de su protagonista. Trataremos de analizar ahora las más relevantes, pues, de una forma u otra, casi todas estas visiones del mito aparecen en la obra de Bergamín.

8.1.2.1. Ley divina frente a ley humana.

La primera cuestión importante de la tragedia y la que ha suscitado mayor tipo de interpretaciones ha sido la disyuntiva entre familia y Estado, entre la leyes divinas no escritas y las leyes humanas escritas. Tradicionalmente, se ha entendido que ése era el enfrentamiento de la tragedia y que cada una de estas dos posturas era la defendida por Antígona y Creón, respectivamente:

> Desde que Hegel quiso encontrar en la *Antígona* el conflicto objetivo de dos pretensiones justificadas, la del Estado y la de la familia, se han defendido continuamente análogas interpretaciones. Pero la tenacidad con que en la parte siguiente se rechaza a Creón, hace que tales interpretaciones carezcan de fundamento. Antígona lucha realmente por las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses, como ella dice, las leyes a las que la polis jamás debe oponerse. Pero Creón en su comportamiento no representa en modo alguno a esa polis, la voz de esta polis está unánime de parte de Antígona (v. 733), la disposición del tirano se basa absolutamente en la arrogancia y en la maldad. (...) Las leyes eternas han quedado confirmadas por el sacrificio de Antígona, que las consideró dignas de dar por ellas la vida, y por el derrumbe moral de Creón que luchó contra tales leyes[60].

---

[59] *op. cit.*, pp. 14-15.
[60] Albin LESKY, *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1966, p. 133.

El castigo final recae en Creón quien observa cómo se suicida, no sólo Antígona, sino también su hijo Hemón y su esposa, a causa de su desmesura, de su falta de piedad y del decreto tiránico que él mismo había promulgado. Por ello se ha entendido la posición de Antígona como la de una víctima inocente, que se ve sacrificada por un despropósito injustificado. De este modo, en la tragedia se interpretaba que el individuo se ve impotente, por más razón que tenga en su haber, ante el Estado o la fuerza que lo represente: "en la *Antígona* la protagonista sucumbe ante la fuerza inhumana creada por el hombre: el Estado, o como decían los griegos, la ciudad, pues no conocían otra forma de Estado. Éste es el esquema de la *Antígona*, y sobre él se insertan otros conflictos relacionados: justicia e injusticia, el mandatario y la voz popular, la autoridad de los viejos y la sabiduría de los jóvenes"[61].

Sin embargo, la muerte de Antígona por enterrar a su hermano también ha provocado algunas concepciones sobre su figura, donde ya no aparece como mera víctima inocente de los hechos. Tal es el caso de G. Norwood, quien "insiste en que Antígona y Creonte encarnan dos caras de un mismo error de conducta. Sófocles desdobla la figura trágica que peca por su celo obstinado en una Antígona, representante de lo individual, y un Creonte, campeón de lo social"[62].

Esa interpretación hegeliana de la tragedia también la comparte Vernant, trasladando la problemática a una lucha entre dos formas religiosas distintas. Así, el conflicto de *Antígona* opone "dos tipos diferentes de religiosidad: por un lado, una religión familiar, puramente privada, limitada al círculo estrecho de los parientes cercanos, los *phíloi*; centrada en el hogar doméstico y el culto de los muertos; por otro, una religión pública donde los dioses tutelares de la ciudad tienden finalmente a confundirse con los valores supremos del Estado. (...) De las dos actitudes religiosas que Antígona sitúa en conflicto, ninguna podría ser buena en sí misma sin conceder a la otra su lugar"[63]. Y es que, al obstinarse en enterrar a su hermano y en ser castigada por tal acción, la misma Antígona está yendo contra el tipo de religiosidad que defiende. Su amor a los hermanos muertos le está conduciendo a negar la vida a nuevos seres, a esos hijos que también constituirían parte de esa familia, el hogar propio que también debería intentar defender.

Por otro lado, para críticos como Ortega o Rodríguez Adrados, el castigo último que se infiere a Creonte obliga a replantearse la interpretación que dio Hegel al conflicto, es decir, que tanto Antígona como el rey de Tebas se habrían comportado de manera desmesurada o desmedida y, por tanto, ambos merecían su castigo. Para Ortega, la única lectura posible pende de admitir el derecho absoluto de Antígona frente a la injusticia absoluta de Creonte, tal y como se anuncia, "en lo que hemos llamado *manifiesto de la teología de Sófocles* (*Episodio segundo*, vv. 446-470)"[64].En estos versos, que configuran el diálogo entre Creonte y Antígona, distingue el trágico griego entre "las leyes

---

[61] Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, *Introducción al teatro de Sófocles*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 35.
[62] G. NORWOOD, *Greek Tragedy*, Londres, s.e., 1942, p. 138; recogido en Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, *Introducción al teatro de Sófocles...*, p. 60.
[63] Jean-Pierre VERNANT, y Pierre VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 36-37.
[64] Alfonso ORTEGA, "*Antígona*, drama de la resistencia"..., p. 409.

no escritas de los dioses", que son eternas e inquebrantables y las leyes humanas, escritas y dictadas por los hombres:

> Para Creonte, la distinción entre el bien y el mal se basa en la conducta que adopta el ciudadano respecto a lo que hoy se llama *stablishment*. Un desacuerdo con la situación presente significa, dentro de esta lógica política, conjuración y traición en connivencia con el enemigo externo. Pero toda esa moral al servicio del Estado se desmorona con el descubrimiento del delincuente, cuya acción está motivada por un principio más universal, el del amor al hermano, más allá de toda ley positiva: *No para odiar, sino para el amor nací* (v. 522)". Por tanto, "el derecho divino, representado en Antígona, no puede subordinarse a la circunstancia política. El odio gubernamental, que persigue al enemigo más allá de la muerte, es desenmascarado en su confrontación con la ley divina. Esta ley no puede relativizarse en función de los intereses políticos (...) El fracaso del legislador estriba en la ciega identificación de sus derechos políticos con la voluntad divina, de la cual pretende, como todo gobernante totalitario, único y auténtico intérprete, ignorando otra esfera más alta de la realidad del ser, que puede revelarse en débil y pequeño. Desde este punto de vista, el drama de Antígona tiene una triste y dolorosa actualidad en la historia de los estados totalitarios[65].

Esta solución del conflicto, que debemos al teólogo protestante Rudolf Bultmann, ha propiciado ver en Antígona a una heroína rebelde o a una mártir, que muere por unas ideas que, gracias a su sacrificio, no desaparecerán con ella. De aquí procede la visión religiosa que ha tendido a ver en su figura una antepasada precristiana de Juana de Arco o Margarita Moro. Antígona no morirá porque el destino así haya querido castigar su culpa - desobedecer obstinadamente - o la de sus padres – el incesto de Edipo y Yocasta -, sino por defender esas leyes divinas y eternas. No actúa por una terquedad absurda, desmedida y sin sentido, sino porque está convencida de que "hay, pues, un mundo divino que condiciona la acción humana. Ante todo se trata de un orden y de un orden que debe aceptarse sin rebeliones contra los que es más conveniente para el hombre. No se trata nunca de azar. (...) Hay sencillamente una serie de principios que el hombre debe respetar y que son de origen divino, defendidos por los dioses; son las *leyes no escritas* de la *Antígona*, fundadas por Zeus y Justicia (Dikh), las *leyes de elevados pies, hijas del Olimpo* del Edipo. Nadie puede violarlas sin sufrir el castigo. Se refieren a principios generales bien conocidos: respetar a los miembros de la familia y a los extranjeros y huéspedes; enterrar a los muertos de la familia; no incurrir en ubris, abusando del débil; tener respeto y veneración ante las cosas sagradas"[66].

Antígona, por tanto, no debía ser castigada, pues no había cometido ninguna *ubris* o desmesura, sino todo lo contrario, ser alabada como víctima inocente del despotismo de Creonte. Ambas posiciones se dan en las tragedias que hemos ido citando. En algunas, la protagonista aparece como mártir o heroína ante las veleidades de un

---

[65] *art. cit*., p. 401.

[66] Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, "Sófocles y el panorama ideológico de su época", en AA.VV., *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, Taurus (Cuadernos de la "Fundación Pastor", 13), 1966, p. 83.

poderoso, mientras en otras no se dejan claros los motivos de su acción, el porqué de su lucha. Para las primeras, Antígona muere en sacrificio por un ideal o por otros, en cambio, para las otras, se trata de un suicidio sin sentido, fin obligado a causa de su propia culpabilidad o la de sus padres.

Una tercera postura ante el posible grado de culpabilidad de Antígona se ha establecido a partir del deseado punto medio clásico. En este sentido, se equipara la figura de la hija de Edipo con la de otros personajes trágicos. De esta forma, "el héroe se nos presenta en todos los casos como dotado de un carácter (*hqos, tropos*) especial, incapaz de aprendizaje y de ceder como no sea por medio del sufrimiento. (...) Hemón aconseja a Creonte no llevar en sí mismo *un solo carácter,* es decir, no ser inflexible; Antígona lo es en contraste con Ismene y su acción es definida con expresiones como *obrar malvadamente una acción santa* y *alcanzar la piedad obrando impíamente,* mientras que el coro habla de su audacia insensata y su violación de la justicia"[67]. Entra aquí el concepto de *piedad*, que también se ha asociado con Antígona. Precisamente, ya hemos aludido al hablar de la primera versión cristanizada de la tragedia, *Antigone ou la piété* de Garnier, en 1580, cómo la piedad es un elemento que sirve para aunar la mentalidad griega y cristiana, en su doble vertiente de culto a los antepasados y a Dios, respectivamente. La piedad, entendida en su significado clásico de respeto a la familia, es la que mueve a Antígona en su acción. Y, por el contrario, Creonte, a pesar de las súplicas de Ismene, Hemón y Tiresias no se apiadó de su sobrina, al igual que antes tampoco lo había hecho de Polinices, a quien negó la sepultura, con todas las consecuencias que en la Antigüedad esta negativa suponía. Y es que "el culto del héroe celebrado ante su tumba es el factor más importante, si no en el nacimiento, en el desarrollo de la tragedia griega. Además, la importancia de la sepultura era muy grande para el hombre vulgar de entonces, con su idea muy imprecisa de inmortalidad personal y con restos, probablemente nunca expresados en conceptos, pero no por eso menos imperativos, de antiquísimos modos de pensar: el que está enterrado puede resurgir, como resurge la semilla depositada en tierra, pero el que no ha sido devuelto a la Madre Tierra no revivirá; el que carece de tumba carece hasta de la oscura inmortalidad de la especie. De ahí la importancia de la sepultura en el *Ayante* y en la *Antígona*, sobre todo en ésta donde artísticamente, ha pasado de la posición episódica (que ocupa en tantas obras de Eurípides) a la esencial"[68].

Precisamente, esa disyuntiva que se le plantea a Antígona entre enterrar a su hermano y morir también ella misma, o bien obedecer el decreto que prohibe la inhumación del cadáver y casarse con Hemón, es la que resume el problema planteado en la tragedia. Con cualquiera de las dos soluciones la protagonista tendría algo que perder. Por esa razón, las tragedias de Sófocles y, en especial ésta, han sido una lectura predilecta en la literatura del siglo XX. De ninguna forma mejor se ha podido reflejar el "absurdo" de la vida humana, su predestinación a actuar, aunque ninguno de los cambios propuestos sea plenamente satisfactorio. "El conflicto trágico, tal y como se nos plantea en determinados momentos en el teatro sofócleo, es, pues, que hay un abismo entre el hombre y Dios; que el hombre más sabio, cuando se ve en la necesidad de obrar, puede caer en la más espantosa

---

[67] *op. cit.*, p. 89.
[68] Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, *Introducción al teatro de Sófocles...*, pp. 36-37.

tragedia. Ciego, incapaz de penetrar en el sentido de las palabras divinas, no tendría más recurso que la desesperación. El mundo no tiene sentido: la vida humana es absurda"[69].

Sin embargo, existirá una diferencia radical entre las acciones de la protagonista del trágico griego y de los dramaturgos del siglo XX. La primera es rebelde por defender la *piedad* y las *leyes no escritas* frente a un mandato arbitrario y tiránico, mientras las segundas muchas veces ignoran los motivos de sus acciones. Se puede decir que mientras los héroes de Sófocles no son rebeldes, "aceptan el orden divino, aunque este orden pueda, en un momento dado, aniquilarles de un modo irracional; (...) los personajes de nuestros escritores producen muchas veces la impresión de seres que hacen de la rebeldía un principio esencial. Dicen ¡no! a muchas cosas, aunque en el fondo no saben exactamente por qué. Tal es el caso de *Las moscas* de Sartre y, en parte, el de la *Antígona* de Anouilh"[70].

Sea una rebeldía con causa o sin ella, lo cierto es que a Antígona se la ha situado ante una encrucijada, cuyas dos vertientes, la muerte elegida y la boda rechazada, no tendrían salida. En ello estriba que se trate de una tragedia, si recordamos que "cualquier intento de determinar la esencia de lo trágico debe arrancar necesariamente de las palabras que Goethe dijo el 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller: *Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma*"[71]. Y el protagonista debe haber elegido con absoluta libertad su decisión, ya que "el sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe *haberlo aceptado* en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente"[72].

Por otro lado, siempre se han buscado explicaciones para las desgracias que han sobrevenido a un individuo o a su familia. En el caso de Edipo, parecía claro que el parricidio y el incesto eran causas suficientes para todos sus males posteriores, aunque él hubiera sucumbido en tales crímenes, huyendo precisamente de ellos. Pero, ¿qué pena debía pagar Antígona por la culpa paterna o fraterna?, ¿por qué debía castigarse su acción?. Hegel lo explicaba, apoyándose en una postura empecinada o terca de Antígona, una rebeldía hacia el Estado que era difícil de justificar en una sociedad tan tribal o "política" - en el sentido etimológico de la palabra - como la griega. Otras interpretaciones a su *culpa trágica* se han dado desde el psicoanálisis, que no acaban de satisfacer plenamente. También desde una perspectiva antropológica, se ha visto la culpa de Antígona como una lacra heredada de sus padres. De esta forma, la protagonista debía expiar los pecados paternos, tal como en los estudios de Lévi-Strauss, realizados en pueblos primitivos australianos, se prometen diversas desgracias a los descendientes de padres incestuosos[73]. Esa culpa heredada es la que ha provocado también el final de sus dos hermanos, Etéocles

---

[69] José ALSINA CLOTA, "Sófocles y nuestro tiempo", *Estudios Escénicos*, 10, Barcelona, Institut del Teatre, 1960, pp. 42-43.
[70] *op. cit*., p. 44.
[71] Albin LESKY, *La tragedia griega...*, p. 24.
[72] *op. cit.,* p. 27.
[73] CL. LÉVI STRAUSS, *Les Structures élementaires de la parenté*, París, s.e., 1949, pp. 13-31.

y Polinices, y la vida llena de recuerdos desgraciados que debe soportar la única superviente de tal linaje, Ismene.

También se suele defender que para el pueblo griego, igual que para otras mentalidades primitivas, era de mal agüero la excesiva felicidad o bienestar de algún hombre. El Coro de *Antígona* dice precisamente que "*Bienhadados los que no han probado la desgracia. Cuando por obra de un dios se estremece una casa, la fatalidad se arrastra sobre la estirpe. Así el linaje de Edipo*. La desgracia, pues, ¿será herencia en un linaje, expiación de un crimen previo, como exige la justicia ingenua de Esquilo y del Salmista? No, el Coro clásico no sabe de eso; ve que hay casas estremecidas inexplicablemente, divinamente por la desgracia. Pero ve, además, que el hombre en su prosperidad pone por sí mismo el cimiento de su desgracia. Heródoto, amigo de Sófocles y su corresponsal, sostiene que Dios envidia al hombre y ve con malos ojos al que quiere engrandecerse sobrepasando su condición humana"[74]. Quizá Antígona faltó en eso, en llevar a cabo ella, una insignificante doncella, esa acción valiente y propia de la divinidad. Y, como a Prometeo, será después castigada su osadía por robar el fuego o las leyes eternas a los dioses.

Hemos estudiado hasta aquí las diversas interpretaciones que han ido generando la oposición entre leyes divinas y humanas, la Familia y el Estado, así como la definición en Antígona de conceptos como la piedad, la rebeldía y la culpa trágica. Pero en la tragedia se descubren otros temas o conflictos que han merecido especial atención y nos ayudan a entender las preferencias que esta obra ha ido suscitando, sobre todo en el siglo XX, en el que han sido tan frecuentes sus versiones o adaptaciones. El primero de ellos es la defensa del amor por encima de cualquier odio o lucha. En este sentido, aparecen muchas visiones de Antígona, en la que ésta aparece como defensora del amor y de la paz entre la humanidad.

8.1.2.2. Amor y odio.

Para nuestra protagonista la guerra es un mal absoluto y por su causa han muerto sus dos hermanos, ambos con igual grado de culpabilidad e inocencia. Por eso no entiende que, tras su muerte, se honre a uno, Etéocles, con todos los honores, mientras a Polinices se le niega hasta la sepultura.

Esa cuestión sobre la posibilidad de que Polinices no deba ser juzgado y catigado sólo se la plantea Antígona, que ama a los dos hermanos con igual intensidad. "Polonices ha atacado a su patria, Etéocles la ha defendido. ¿Es justo dar a los dos igual paga?. Cada acción humana es tan compleja, que, como todos sabemos, su perfecta justicia requiere la comprensión de todos sus motivos, lo que rebasa la posibilidad del entendimiento humano. *¡Quién sabe si allá abajo agrada esta justicia!* vacila Antígona, y la justicia a la que ella intuitivamente apunta es la justicia del Hijo Pródigo, la justicia del Padre que hace salir su sol sobre malos y buenos, y llueve sobre justos e injustos: *no he nacido para compartir el odio sino el amor*. (...) Es evidente que este verso de densidad clásica expresa un sentido moral que hoy resulta inmediato para cualquier miembro de la

---

[74] Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, *Introducción al teatro de Sófocles*...,p. 65. La estrofa citada en cursiva corresponde a los versos 583-585 y 594 de la tragedia (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias*..., pp. 424-425).

cultura occidental”[75]. Se plantea, así, el diferente trato de favor que se ha otorgado en todas las guerras a vencedores y vencidos y que, para Antígona, sólo se diferenciarían por una muralla, la que determina quien muere dentro o fuera del orden establecido en ese momento. Y, si hubiera vencido la facción de Polinices - parece preguntarnos constantemente - ¿se hubiera permitido enterrar a Etéocles?.

Por esta razón, se suele indicar que la doncella “Antígona defèn la família, la llar, l'àmbit de la mare. I Antígona està contra la guerra. Una de les malediccions que pesa sobre ambdues, [Electra i Antígona], és la d'haver de consumir-se estèrils, sense fills. Aquesta és la maledicció de les Danaides, personatge col.lectiu que rebutja l'home”[76]. Y aquí radica otro de los componentes trágicos de su figura. Ella, defensora de la familia, de su propia sangre, deberá morir sin descendencia, sin matrimonio. El amor hacia sus hermanos le impide gozar del amor de su prometido, Hemón. Antígona ama la vida, pero se ve abocada a la muerte, de ahí que, cuando es conducida para ser enterrada viva, se lamente de su suerte. No podía ser de otra forma en un autor que, como Sófocles, pintaba a sus personajes como debían ser y “una Antígona como debía ser significaba una criatura tan esencialmente humana que, después de haber arriesgado impetuosamente la vida para cumplir el rito funerario fijado por la ley de la familia, tiene también ella un momento de debilidad o de normalidad, que subraya el precio de su lucha y su sacrificio y, mientras dura ese momento, Antígona deplora, con la franqueza del arte clásico, las buenas cosas que abandona en la tierra: la luz del sol, la amistad. Y está toda llena de la angustia de sus bodas malogradas; lo mismo otras heroínas trágicas: Electra, Ifigenia, Polixena”[77].

Se ha defendido, con este episodio, que esta tragedia es también un gran canto al amor entre el hombre y la mujer. Antígona no sólo simboliza el amor solidario y fraterno, sino esa pasión amorosa que fatalmente finaliza con la muerte en unión de los dos esposos. El tálamo se convierte en tumba para reflejar ese amor que va más allá de la muerte y que tantas veces desarrollará la literatura romántica posterior. “Curiosa tragedia, la *Antígona* : es, según dicen, el drama de amor más antiguo de la literatura occidental. En todo él, los enamorados ni se ven ni se dirigen la palabra . Antígona no nombra ni alude nunca a su prometido; al principio está demasiado consagrada al recuerdo de su hermano: Ismena será la que haga valer ante Creonte la conexión con su hijo. Luego, ante la muerte inminente, lo que la angustia – franqueza de Sófocles, nada sentimental - no es haber perdido a Hemón, sino haber perdido el marido y el hijo que normalmente le hubieran tocado. Tampoco Hemón nombra a Antígona, pero en él, por fino matiz, el sentimiento sí es personal. El Coro y Creonte lo saben; por eso, aunque Hemón no invoque su amor a Antígona, sino la justicia de la causa de ella, su padre le zahiere con ese amor”[78]. Y por causa de ese amor quiere morir Hemón al lado de su prometida.

En otra vertiente, se ha entendido también su figura como la de una mártir que se sacrifica, al igual que lo hizo Jesucristo, por los demás. Ciertamente, muchos estudiosos han querido descubrir en la cultura griega elementos que sirvieran de puente o antelación al cristianismo. “Un ejemplo típico de que hay que ir, en este caso, con mucha cautela es el intento de *interpretatio christiana* de la figura de Antígona. (...) *He nacido*

---

[75] Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, *Introducción al teatro de Sófocles*..., p. 63.
[76] Maria Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins*..., pp. 20-21.
[77] Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, *Introducción al teatro de Sófocles*..., pp. 76-77.
[78] *op. cit.*, pp. 77-78.

para amar, no para odiar. Tomando este verso así, desnudo de contexto, es evidente que tenemos aquí un anticipo del amor de la caridad de los demás. Y sin embargo, lo que Antígona quiere decir es, en realidad, todo lo contrario. Ella alude concretamente a su hermano, la sangre. No es posible ver, pues, en Antígona, *sensu stricto*, una mártir cristiana *avant la lettre*"[79].

Parece acertado tratar el suicidio de Antígona, más que como sacrificio cruento por los demás, como protesta femenina ante la incomprensión de los hombres, representada por la falta de compasión o sensibilidad de Creonte. No es extraño encontrar otro ejemplos de suicidios de mujeres, incluso en la misma *Antígona*. De esta forma, podemos afirmar que "Antigone's suicide has several facets of meaning. But feminine connotations may be present. Though practised also by men -witness Sophocles' Ajax- antique sensibility very definitely attaches to suicide an aura of the feminine. In *Antigone*, such association is swiftly reinforced by the suicide of Creon's wife, Eurydice. Freely chosen death is a primordial feminine reply to the loquacious inhumanity or imperception of men. The symbolic values are, throughtout the presentation of Antigone's incomplete yet profound womanhood, of the most demanding complexity. In the Christian orden, virgin-birth is seen as the supreme manifestation of and salutation to woman. In the Antigone myth, and both Hegel and Kierkegaard seem to have sensed this, it is virgin-death which, by tragic paradox, leads to the chtonic centre of that which is woman"[80].

Y sin embargo, ese amor solidario y altruista ha provocado, como hemos visto, su negativa a trasmitir ese amor a sus hijos y, además, una serie de muertes que se originan a partir de la suya. "La sustancia de *Antígona* consiste en provocar un amor apasionado y dispuesto a morir por alguien y con alguien, un amor que sobrepasa el *eros* y se transforma en más universal, en *symphílein* (v. 523). Pero la trágica sustancialidad no se agota en el amor, por cuya causa actúa y padece Antígona, sino que se prolonga en esa otra cadena de muerte, que ella involuntariamente forja. (...) Junto con Edipo y Orestes es la tercera figura fundamental para toda teoría artística y filológica de lo trágico"[81].

8.1.2.3. La soledad y la desesperación.

Y así nos acercamos a otra cuestión fundamental en la tragedia, sobre todo en ésta. Se trata del tema de la soledad y la desesperación, que van íntimamente unidas a otros conflictos sofócleos. Se puede decir, sin duda, que hay tres aspectos que aparecen en Sófocles: "el valor de lo humano, por un lado; Dios, en segundo lugar, y las relaciones de la divinidad con el hombre; finalmente, el sentido del heroísmo trágico"[82]. Además, existe "tácita o explícitamente, un tema que, como un *leit-motiv*, reaparece en la tragedia sofóclea: es el eterno problema de la limitación humana, el sentido del dolor y su importante papel en la vida del hombre"[83]. Y junto con él la soledad del hombre, quien, al carecer de guía divina, está irremisiblemente solo y siente su dolor como ausente de sentido, absurdo. De esta forma, el acto de Antígona no fue "comprendido ni por los

---

[79] José ALSINA CLOTA, "Sófocles y nuestro tiempo"..., pp. 38-39.
[80] George STEINER, *Antigones*..., p. 242.
[81] Alfonso ORTEGA, "*Antígona*, drama de la resistencia"..., p. 402.
[82] José ALSINA CLOTA, "Sófocles y nuestro tiempo"..., p. 28.
[83] *ibidem.*

hombres ni, cree la infeliz doncella, por los dioses”[84]. No resulta extraño comprender que, sola y desesperada, quisiera atajar mediante el suicidio, el castigo que se le imputaba.

Terrible soledad, trágica y desesperada. De ahí que “por más que intenten los racionalistas hallar una *culpa* en Antígona, lo más que cabe decir es que su pecado es una *felix culpa*. La heroína va a la muerte por haber tomado sobre sí la defensa de la religión, el partido de los dioses, que, sordos y ciegos, la han abandonado. La tragedia de Antígona está, precisamente en este verse abandonada de los dioses y de los hermanos. Su soledad radical”[85].

8.2. *La sangre de Antígona*.

Una vez comentadas las principales versiones e interpretaciones que el mito de *Antígona* ha sucitado, nos proponemos analizar, antes de pasar a estudiar el significado global de la obra de Bergamín, qué temas y conflictos ha deseado él destacar en su tragedia de cuantos hasta aquí llevamos comentados. En primer lugar, trataremos de delimitar qué clase de Antígona será la suya, si existencial, social o política, cristiana o meramente estética. Después, argumentaremos sobre aquellas lecturas de la tragedia sofóclea que nuestro dramaturgo recoge en su versión, es decir, estudiaremos cuáles de las diversas interpretaciones que se han ido dando al mito son tenidas en cuenta en *La sangre de Antígona*.

8.2.1.*Antígona* según Bergamín.

José Bergamín define su obra como un “misterio en tres actos”, donde se mantiene la división trágica entre partes cantadas - en verso - y partes habladas – en prosa-. Aunque también conserva la participación del Coro dentro de la tragedia, así como la norma de las tres unidades, no sigue al pie de la letra la versión sofóclea. La pieza, por ejemplo, no se inicia con el diálogo entre las dos hermanas, Ismene y Antígona, que enfrentan sus posturas en contra y a favor de enterrar a Polinices, ni tampoco acabará con la muerte de Hemón y de Eurídice, su madre, ya que la maldición de Tiresias no irá contra Creón, único culpable en Sófocles de su muerte, sino contra todo el pueblo tebano, que es quien la deja morir:

> TIRESIAS. Sobre vosotros caerán las sombras infernales de los muertos que con el vacío de sus ojos os abrirán las tinieblas para siempre.
> ¡Mirad a Antígona! ¡Miradla!
> Por última vez sobre la tierra,
> podrá mirar el hombre, en ella,
> la sonrisa y las lágrimas de un rostro humano
> que es el espejo vivo del alma que pierde (p. 415)

Esta distinción con otras versiones contemporáneas es ya de por sí significativa. Tanto la de Espriu, como la de Anouilh, Cocteau o el propio Brecht se pueden apartar en cuanto a su intencionalidad o plasmación escénica, pero siguen, episodio

---

[84] *ibidem.*
[85] *op. cit.,* pp. 40-41.

tras episodio, el orden de los acontecimientos ideado por Sófocles. Lo único que hace, por ejemplo, Espriu, es adelantar el momento en que se inicia la acción para, de esta forma, poder darnos a conocer la guerra entre los dos hermanos, así como su fatal desenlace. Incluso, en *La tumba de Antígona* de María Zambrano, la que más se aparta en su estructura del antecedente griego, Hemón reconoce que "yo soy, entre todos tus muertos, el único que ha muerto por ti, por tu amor. (...) No sé si me maté o si es que no pude seguir sin ti viviendo"[86].

Precisamente, con esta última nos parece que es con la que guarda mayores concomitancias la obra de Bergamín en cuanto al planteamiento original del tema. Sabemos que los dos fueron buenos amigos, y que la autora ha dedicado diversos estudios a la obra poética de nuestro autor[87]. En las tragedias de ambos aparece como conflicto marginal la posibilidad de otra elección para Antígona, elegir la vida y el amor, en lugar de la muerte. En un artículo que escribió la autora, para una de las revistas que dirigió Bergamín, *Cruz y Raya*, se refiere a esa existencia paralela que a veces parece importunarnos y enfrentarnos con lo que podía haber sido de nuestras vidas y no fue:

> Cabe preguntarse, frente a toda vida, qué otra vida hubiera podido ser; quién o quiénes hubieran podido ser esos que cayeron, aun sin dar la batalla; cómo se hubiera llamado el otro, la otra, la otra vida, el otro yo.
>
> En toda vida humana está idealmente dibujada su complementaria, bastaría encontrar el vértice apretado donde se cortan las tendencias fundamentales y prolongarlo hacia el otro lado, hacia la otra cara del ser que ha logrado apresar. La plenitud de lo que es proyecta su sombra sobre el lado que quedó sin ser; es el lado en la sombra de la melancolía[88].

El tema del "otro", de las sombras y los fantasmas que atenazan nuestro espíritu con lo que fue y podría ser cobra una gran relevancia en la obra de Bergamín, especialmente en su poesía[89]. Al margen de las concomitancias entre ambas *Antígonas*, es importante también resaltar esa vertiente existencialista que poseen ambas tragedias. Pero además, María Zambrano ha dedicado algunas palabras sobre la lucha entre la deseperación y la fe, que invadieron en más de una ocasión a nuestro autor:

> J'ai toujours connu Bergamin désespéré. Pourquoi? Peut être parce qu'on ne le crucifiait pas. Le christianisme était si fortement entré en lui, sans trace de paganisme, qu'il n'a peut-être cherché que cela: être crucifié. Je peux me tromper, bien sûr, mais je crois que ce fut là son désir authentique. Son goût pour la tauromachie était un double défi qu'il lançait à la parole et

---

[86] María ZAMBRANO, *La tumba de Antígona...*, p. 73

[87] Entre ellos, podemos destacar: su "prólogo" a José BERGAMÍN, *Poesía casi completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1980; "El escritor José Bergamín", *El Nacional*, Caracas, (9 mayo 1962), p. 2; "José Bergamín", *Camp de l'Arpa*, 67-68 (septiembre-octubre 1979), pp. 5-6.

[88] María ZAMBRANO, "Señal de vida", en *Cruz y Raya, Antología*, prólogo y selección de José Bergamín, Madrid, Turner, 1974, pp. 109-110.

[89] Entre otros poemas podemos aducir: *Poesía, I*, p. 106, 167 y 250; *Poesía, II*, p. 21, 22, 126 y 205; *Poesía, III*, p. 192; *Poesía, IV*, p. 14; *Poesía, V*, p. 87; *Poesía, VI*, p. 92, 94 y 208; y *Poesía, VII*, p. 82 y 99.

> à la musique. La musique l'eût calmé mais il n'en voulait pas. Il voulait la liturgie. (...). Tu as toujours cherché la même chose: à te crucifier. Pour prononcer ensuite depuis la croix des paroles de reproche rituelles et véridiques, sinon absolues -puisque tu n'étais qu'un être humain, - du moins dites avec justesse et vérité, mû par l'amour de Dieu et du prochain[90].

Nos parece interesante aducir este texto, porque las palabras de María Zambrano sobre Bergamín son perfectamente aplicables a su Antígona, figura que también se crucifica por amor de la divinidad y del prójimo, que pronuncia una serie de palabras rituales al final de la obra y se desespera o angustia.

Por ello, al igual que la obra de María Zambrano, *La sangre de Antigona* planteará una serie de conflictos existenciales de manera expresa, al margen que se puedan realizar segundas lecturas políticas, y coetáneas a Bergamín, a partir de la lucha fratricida que da origen a la tragedia o el diferente trato de favor otorgado a vencedores y vencidos tras la guerra en Tebas y la contienda civil española. Precisamente, ése ha sido considerado uno de sus grandes aciertos, el saber mezclar su problemática personal con los conflictos históricos entre los que vivió sumergido:

> Toda la gama creativa de este *pensador poético* - como le calificara Pedro Salinas - está penetrada de íntimo engarce entre su aguda percepción crítica del entorno social y la introspección de sí mismo, de la angustia del vivir y del morir en su propia experiencia singular. (...) A través del tema del amor y de la muerte, se filtra la trágica historia del último medio siglo español y mundial[91].

La descripción de su Antígona como protagonista de un conflicto existencial, más que como heroína de la resistencia ante el poder, queda avalada por otra serie de razones. En primer lugar, el amplio conocimiento que Bergamín poseía de todos los escritores y filósofos existencialistas, así como su propio interés, reflejado en diversos libros y artículos sobre esta cuestión. Destaca su especial predilección por dos autores que nos han dejado sus versiones de *Antígona*. Por ejemplo, André Gide, quien ya vimos que ofreció una Antígona cristiana en 1930.

En efecto, André Gide es citado por José Bergamín en un texto sobre el que habla de sus lecturas juveniles y donde, tras hablar de sus libros preferidos en español e italiano, confiesa que:

---

[90] María ZAMBRANO, “Bergamín crucifié”, en AA.VV., *José Bergamín*, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 273-275.

[91] Fernando CLAUDIN, en José BERGAMÍN, *Resultado de una convocatoria* [a los diez años del renacer de *Litoral* y en el centenario de la “generación del 27”], Torremolinos, Litoral, 1978, pp. 17-18. De forma parecida opina Fasutino CORDÓN: “A mí Bergamín, como ninguno de su generación, me da la sensación de poeta que realiza su obra con su activo realizarse en persona abierta a todo su tiempo; y este sabor de veracidad - esta mezcla inextricable entre preocupación de persona iluminadamente atenta y su obra de poeta - me lo hace muy cercano y querido” (*op. cit.*, pp. 19-20).

> La preponderante influencia en mis años jóvenes fue la de la literatura francesa *finisecular*, desde el romanticismo al *simbolismo*: con predilección por Nerval, Baudelaire; más tarde por Gauthier. Guíado por *Los raros* de Rubén Darío y por la lectura de Rémy de Gourmont, mi mundo juvenil vivía esa literatura apasionadamente; y aquellas lecturas culminan en Gide y, sobre todo, en Barrès: éste último es el que decisivamente influyó en mí[92].

Es importante remarcar el interés que demostraba nuestro autor hacia las lecturas filosóficas y hacia la literatura de corte intimista o simbolista. Además, su admiración por Gide le conduce a publicar en 1936, dentro de las Ediciones del Árbol que dependían de *Cruz y Raya*, el discurso del francés en *Defensa de la cultura*, en traducción de Gómez de la Serna. En la edición facsímil que se hizo en 1981 sobre este libro se incluyen también las cartas de la controversia que, a partir del mismo, se produjo entre Arturo Serrano Plaja y el propio Bergamín[93].

8.2.2.*Antígona* según Kierkegaard.

Pero, sobre todo, la influencia más importante en *La sangre de Antígona* será la del filósofo danés Kierkegaard, quien presentó su visión particular del mito griego en sus palabras sobre la "Repercusión de la tragedia. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios. La repercusión de la tragedia antigua en la moderna"[94]. Al acabar su exposición, explica la diferencia que se puede establecer entre la tragedia antigua y moderna en relación a la culpa trágica, a partir del ejemplo de Antígona. Resumimos, a continuación, algunas de sus impresiones sobre el tema:

> La Antígona griega, impulsada por la piedad filial, participa en la culpa de su padre. Eso también lo hace la Antígona moderna. Pero ahora empiezan a diferenciarse. Para la Antígona clásica la culpa y el sufrimiento de su padre son hechos exteriores. (...) Nada de esto ocurre con nuestra Antígona. Supongamos que Edipo ha muerto. Antígona tuvo conocimiento del secreto de su padre mientras éste aún vivía, pero no tuvo la valentía de abrirse a él. Y ahora, con la muerte de su padre, se ve privada de la única oportunidad que le quedaba para librarse de su secreto. En esta circunstancia, confiárselo a otro ser humano sería deshonrar la memoria de

---

[92] Según Nigel Dennis: "this document, originally written for the benefit of his grandchildren, was made available to me by Bergamín himself" (Nigel DENNIS, *José Bergamín: A Critical Introduction: 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 7).

[93] Para más datos sobre la relación entre Gide y Bergamín, puede consultarse el libro de Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*, Madrid, Turner, 1985, pp. 143-146.

[94] Primera parte de S. KIRKEGAARD, *Obras y papeles. Estudios estéticos II: De la tragedia y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, pp. 13-53. Curiosamente, en la segunda parte titulada "Siluetas", se dedica la atención también a tres figuras femeninas: María Beaumarchais, la heroína de *Clavijo* de Goethe, Doña Elvira, de la ópera *Don Juan* de Mozart, y Margarita del *Fausto* de Goethe. Y además las dos últimas se relacionan, a su vez, con dos figuras míticas a las que Bergamín prestó su atención en *La risa en los huesos*, don Juan y Fausto.

> su padre. Por eso el significado de su vida consistirá ahora, por así decirlo, en consagrarse del todo a rendir al padre los último honores, guardando un silencio absoluto. (...) Hay una cosa, sin embargo, de la que ella no está segura: si el padre lo sabía o no lo sabía. Aquí tenemos el elemento típicamente moderno, que produce la inquietud que envuelve su pena y confiere ese carácter ambiguo a su dolor. (...) A esto hay que añadir que Antígona siempre está en contradicción con el ambiente que la rodea. El pueblo conserva un buen recuerdo de Edipo. (...) No obstante, no se atreve a dar rienda a la pena, ni siquiera a derramar una lágrima. Siente el peso enorme que la oprime y al mismo tiempo teme que si la vieran sufrir todo el mundo pudiera sospechar algo de su secreto. Y éste es para ella un nuevo capítulo, no de penas, sino de dolor[95].

Resulta interesante cómo Kirkegaard, al igual que hará más tarde Bergamín, ha llevado el conflicto trágico a una esfera interna e intimista del personaje principal. No se trata ya de un enfrentamiento dialéctico y de posturas encontradas entre Antígona y Creón, sino de una pena o angustia que martiriza en lo más íntimo la conciencia de Antígona. Por esta razón, afirma el filósofo que se ha conseguido pasar de una heroína épica, a lo que, en palabras unamunianas, sería una agonista trágica:

> Pienso que a todos nos puede interesar esta Antígona, tal como acabo de concebirla y presentarla. Y pienso también que ninguno de vosotros me tachará de ligereza y exceso de amor paternal hacia mi criatura si os digo que, a juicio mío, ya va siendo hora de que la heroína pase a desempeñar un oficio trágico, incorporándose de lleno a la tragedia. Porque la verdad es que hasta aquí no fue más que un personaje épico y que si algo de trágico había en ella, esto sólo suponía hasta el momento un interés meramente épico[96].

Bergamín también lo entendió así, que lo interesante era dotar a la figura femenina de un mayor contenido trágico. Ahora bien, si para Kirkegaard la angustia nace de la incapacidad de Antígona para hacer compatibles su secreto con su enamoramiento, nuestro autor verá en ella los requisitos para plantear la tragedia a partir del sentimiento trágico de la vida, es decir la angustia que supone afrontar una vida sin poder creer, pero totalmente libre, ajena a cualquier determinismo biológico o del destino:

> Más tarde Kierkegaard dejará a Ifigenia [de Goethe] por Antígona, para lograr romper el hechizo automático de su divina ley amorosa o enamorada de la muerte; injertándola en el más angustioso pensar cristiano, (...) por la superación dramática de la tragedia con su negación absoluta de la muerte o destino mortal paralizador automático de la conciencia. Y parece, entonces, que la única palabra mágica capaz de deshacer la apariencia vana que aprisiona al hombre en el mundo y al mundo en él, (...) es ésta que afirma la conciencia humana como expresión dramática de sí misma por definir o limitar, determinar el destino humano al nivel exacto de su culpa, únicamente trascendida por el sacrificio totalizador de esa misma conciencia humana en el Cristo. La culpabilidad no es entonces el

---

[95] *op. cit*, pp. 46-48.
[96] *op. cit*., pp. 48-49.

> cumplimiento de un trágico destino que se acepta automáticamente (...), sino, por el contrario, el hallazgo sublime de que, por ese cumplimiento mismo, se afirma en la conciencia de los hombres la libre posibilidad de traspasarlo (...); la determinación del hombre como encendida, luminosa capacidad poética de activo entendimiento, libre, voluntario, creador. (...)
>
> *¡Ay de quien nació milagro* - grita una heroína calderoniana- *para fallecer de horror!*. El milagro aparente de un maravilloso mundo automático del hombre en el que el hombre mismo acaba por tener que aceptar su maravillosa, prodigiosa conversión en autómata, empieza, románticamente, a horrorizarse; a morirse o fallecer de horror, del horror de sí mismo, de pánico espanto; por sentirse conciencia impotente de tal maravilla o prodigio al sentirse y pensarse, precisamente, como un milagro; milagro diabólico o acusador de sí mismo: milagro, prodigio y maravilla automáticos.
>
> Las trágicas quimeras cartesianas se desvanecen a la luz demasiado artificialmente poderosa de las artilladas baterías teatrales del romanticismo; y el fantástico ser (...) se aparece o reaparece ante los ojos asombrados del pensamiento como el pelele lacio, caído, inerte, a quien le cortaron los hilos invisibles que le movían[97].

Antígona no sabe asumir su libertad en un mundo sin piedad y sin amor, lleno de guerra y sangre. Su falta de fe religiosa estriba en que ella sólo consentiría en amar a un Dios que se hiciera hombre, "porque no podría darme hijos de sangre" (p. 394) y entendería su sacrificio. Además, ella está convencida de que sus hermanos no le han dejado otra salida, ya que "matastéis para no morir. Por temor el uno del otro. Pero yo estaba entre vosotros, invisible, y vuestro hierro fratricida fue a mí a la que hirió de muerte" (p. 393, nota 27). Por eso, no puede esperar otra cosa que su muerte.

8.2.3. Originalidad de Bergamín.

De esta forma, nuestro dramaturgo ha sabido, como en otras muchas ocasiones, colocarse fuera de cualquier comparación con otras versiones de Antígona. La originalidad de la obra queda fuera de dudas, desde el momento en que renuncia al que se había considerado hasta entonces como detonante trágico primordial de la obra: las posiciones encontradas que defienden Antígona y Creón.

En efecto, se ha llegado a decir que "the fascination of *Antigone*, the pressure which the myth has exercised on poetics and politics, are inseparable from the presence of Creon. Antigone herself is, in fact, absent from much of Sophocles' play. After her exit into night, the drama is Creon's. Pondering the dual or *broken-backed* architecture of Sophocles' dramaturgy, commentators have repeatedly suggested that "Antigone and Creon" would be a more just title. In the elaborations of and variations on the theme after Sophocles, the role of Creon has been as densely argued as that of the heroine. The intimacies of conflict have knit and delineated their identities"[98].

---

[97] José BERGAMÍN, "La pericia del autómata", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Andra, 1976, pp. 157-158.
[98] George STEINER, *Antigones*..., p. 179.

Sin embargo, nuestro dramaturgo se aparta de esa tradición heredada que hizo de Creón una figura imprescindible no sólo en esta tragedia, tal y como hemos podido comprobar en práticamente todas las versiones de *Antígona* que hemos reseñado, sino también en cualquiera de las obras que sobre el ciclo tebano se conservan de Sófocles, quien le dio en cada una de ellas, una caracterización diferente[99].

Por este motivo, al desaparecer el enfrentamiento entre ambos personajes dentro de la obra, tampoco tendrá razón de ser la interpretación más divulgada sobre la disyuntiva entre seguir las leyes divinas no escritas u obedecer las leyes humanas que se le planteaba a Antígona. El conflicto entre el orden familiar y el Estado desaparece, mientras que la cuestión de la rebeldía de Antígona cobra otro significado. Para la heroína de Bergamín la situación conflictiva parte del enfrentamiento entre sus dos hermanos, no del edicto de Creón. La muerte de los dos es la que la ha herido y la que provoca todas sus acciones posteriores. Por eso, no se trata de que se rebele o no a las órdenes dadas por el tirano, pues él mismo gritará con el coro de los vivos, al final de la obra: "¿Por qué rechazaste tu pan?" (p. 452); y a lo largo de la obra, unos y otros se preguntarán continuamente "¿Por qué muere Antígona?". Asímismo, la cuestión de la piedad es vista de manera plenamente cristiana, pues se identifica con el amor a los semejantes y no simplemente con el culto de honrar a los familiares y antepasados, tal como ejemplifica la propia Antígona: "¡Dejadme a mí sola la piedad del amor! Llevaros vuestro miedo" (p. 390). Ese miedo a los demás, a lo que se diferencia de nosotros, es el que provoca el odio y las guerras fratricidas, guerras como las que protagonizaron los hermanos de Antígona y como la que tuvo que vivir el propio Bergamín.

De esta manera, la culpa trágica cobra un nuevo valor en la obra de nuestro dramaturgo. No se trata ahora de delimitar si esa culpa deriva, consecuentemente, de las acciones de la protagonista o bien se trata de una culpa heredada de sus padres. Al trasladar el conflicto a la vida interior del personaje, a su conciencia, consigue el autor exiliado una tragedia realmente actualizada y moderna que resuelve, en parte, las dudas en torno a si es posible la existencia de lo trágico tras el cristianismo:

> Todo planteamiento del sentido de la Tragedia y de lo trágico tiene que desembocar - y de hecho frecuentemente desemboca - en la posibilidad de una tragedia cristiana. (...) Es evidente, por lo tanto, que la concepción teológica del cristianismo, con un Dios providente, que ama a la humanidad hasta el punto de morir por ella; un Dios que tiene prometido un premio para el justo en una vida del más allá... hace incompatible la vida cristiana con el concepto trágico tal y como lo concibieron los griegos. Una vida con fe, con esperanza y con caridad en el sentido cristiano parece, a primera

[99] Tal y como recuerda A. E. HAIGH: "Creon, who plays a prominent part in three of the extant tragedies, is a different man in each of them. In the *Oedipus Coloneus* he is a heartless villain, brutal and deferential by turns, (...). Again, in the *Antigone*, he is a narrow bigot, not destitute of good qualities, but wholly wrapt up in strict and formal rules of statesmanship. Antigone's heroic sense of duty is incomprehensible to him. (...) Lastly, in the *Oedipus Rex* he is a person of humane and sympathetic disposition, who replies with quiet dignity to the unjust aspersions of Oedipus" (A. E. HAIGH, *The Tragic Drama of the Greeks...*, p. 157).

vista, la negación de los principios que posibilitaron el nacimiento de una tragedia como la griega. Si desde el punto de vista puramente teológico es así, ya no resulta ello tan claro cuando nos situamos en una perspectiva antropológica. El problema de la salvación y de la justificación, por ejemplo, tal y como lo ha planteado el protestantismo, es ya de por sí fuente de sentido trágico, y no es absolutamente inexplicable hasta qué punto la filosofía de un Kierkegaard, de un Heidegger, de un Unamuno haya sido indirectamente inspirada por ideas luteranas o calvinistas. Pero incluso desde un ángulo católico puede darse la tragedia, y un ejemplo bien patente lo proporciona *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina. En cuanto a Racine, no raras veces se ha puesto de relieve la influencia que el jansenismo ha ejercido sobre sus principales creaciones trágicas. Finalmente, ¿no ha sido San Agustín uno de los primero espíritus católicos que de un modo más agudo han planteado la existencia de un "sentimiento trágico[100].

Con esa posibilidad juega Bergamín, para poner sobre la escena a una mujer con las dudas y temores que puede tener el hombre contemporáneo sobre la libertad, la vida eterna, el amor, la muerte, Dios, la verdad o su propia identidad. La fragilidad de la existencia humana es colocada otra vez de forma trágica en el escenario, pero no porque el ser humano considere que su vida y sus acciones dependen de un destino implacable. La filosofía y antropología moderna quieren ver al hombre concreto, en su soledad y su esencia pura. Por eso se le ha llegado a considerar "como un *ser para la muerte* que se siente *arrojado a este mundo*, sólo con su libertad, con su angustia, con su *absurdo*. Que sea *una pasión inútil*, que sea un ser *problemático*, que sea ese *desconocido*, o ese *desequilibrado*, o ese rebelde, la verdad es que los libros que marcan la pauta de la concepción actual del ser humano están todos traspasados de un sentido muy alejado de la visión radiante y luminosa que habían proyectado sobre el clasicismo neohumanista"[101]. Pero ése constituye, en nuestra opinión, el gran acierto de Bergamín, transmitir la visión trágica de su época con un molde tomado de la Antigüedad, pero que él previamente ha transformado a su antojo. Su "misterio" suena a tragedia clásica, pero el contenido ha cobrado una nueva fuerza al proyectar su conflicto en unas coordenadas más próximas a nuestro tiempo. Recoge las líneas apuntadas ya en la obra clásica - temores y dudas de Antígona tras su castigo, afán de libertad, su muerte en soledad y desesperación - pero les otorga una savia nueva, en la línea de lo que defendía Kirkegaard: conseguir de su figura una dimensión auténticamente trágica.

Esa visión de Antígona en el "misterio" de su existencia sí que irá acompañada de varios temas que han sido frecuentemente interpretados en los estudios y versiones que se acercaban al modelo sofócleo. La cuestión del absurdo del hombre dará precisamente un nuevo vigor a la desesperación, la soledad, la negativa de Antígona al amor matrimonial y a la procreación, o a su propio suicidio. Al hacerse el hombre responsable de su propia vida, llega la angustia de qué hacer con la misma, así como la soledad de vivir sin destino, sin Dios y sin la ayuda de los otros hombres. La protagonista decide dar un no total a la vida, propia y del posible hijo que pudiera algún día tener, a pesar de que como la Antígona sofóclea siente la tentación de engendrar una nueva vida:

---

[100] José ALSINA CLOTA, "Prólogo", a Albin LESKY, *La tragedia griega*..., p. 11.
[101] José ALSINA CLOTA, "Sófocles y nuestro tiempo"..., pp. 15-16.

¡Ay de mí! ¡De mi vida!
¿Creéis que no la siento, mi vida, desgarrándome las entrañas
¿No soy mujer?

¿No podré sentir en mi carne la alegría engendradora,
y en mi corazón romperse esta alegría
con el grito infantil de un sollozo? (...)

¿Creéis que no me atormenta con su esperanza,
que no me acaricia con su ilusión?[102]

Este tema, que ya había recibido un mayor relieve en *Medea, la encantadora*, resulta importante dentro de la concepción sobre la mujer que defiende Bergamín. A lo largo de las tres tragedias que versionó, algunos hombres aparecerán como auténticos "señores de la guerra", llegándose a poder realizar una lectura que distingue a las mujeres como portadoras de la sangre de la procreación, mientras los varones ejemplificarían la sangre entendida como pasión aniquiladora. Precisamente, esa sangre destructora es la que había enfrentado a Polinices y a Eteocles, llevando a Antígona a plantearse si es lícito que ella traiga a la vida seres que acaben pereciendo de igual forma. También Medea justificará el asesinato de sus hijos apelando a esas dos clases de sangre, que pueden confundirse, desgraciadamente, en una sola. Por su parte, Hécuba, cansada de ver verter su propia sangre, una y otra vez, decide tomar partido y pagar con la misma moneda.

No creemos necesario aducir más elementos que demuestren la originalidad de nuestro dramaturgo a la hora de plantear esa visión ideal que como lector incansable quería otorgar a su Antígona. Pero sí nos gustaría resaltar que, en mayor o menor medida, su obra recoge muchos de los motivos e interpretaciones que se han ido produciendo con el tiempo. Esa tradición de palabras y significados supo plasmarla con cantidad de sentidos nuevos. No nos engañemos, tras cada línea o verso hay numerosas referencias intertextuales que muchas veces se nos escapan. Por eso, nos parece que dos de los grandes méritos de *La sangre de Antígona* serían ese trasfondo de elementos heredados de la tradición que retoca para que nos suenen a novedad, así como el hálito de tragedia auténtica, antigua y clásica, que ha sabido inculcar a una obra con un sentido totalmente contemporáneo. Y ya sabemos que, para nuestro dramaturgo, en el fondo, el hombre y los problemas de hoy son los de siempre.

Véamos ahora qué aspectos transforma Bergamín de la herencia literaria que recibió, así como el sentido general que guarda su *Antígona*. Sabemos, además, que esta tercera tragedia escrita por Bergamín, *La sangre de Antígona*, es fruto, junto con *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*, de su estancia en París, desde principios de 1955 hasta diciembre de 1958[103]. Su ilusión por volver a España le lleva a reflexionar en esta

---

[102] *La sangre de Antígona*, p. 412. Sobre la tentación de la maternidad ver también las notas 71 y 73 a dicha obra.

[103] Ambas obras no aparecen editadas hasta 1983, en concreto, en el número 198 de la revista *Primer Acto*, pp. 48-69 y 70-80, respectivamente. El último de los textos va acompañado de un dibujo realizado por el propio Bergamín donde aparece una fecha,

pieza con un tema que había tocado sólo al inicio de su exilio por tierras americanas, la guerra civil y el diferente trato que recibieron los vencedores y vencidos tras la contienda. Y nada mejor para tratar esta cuestión que escribir una tragedia sobre cómo vive esa injusticia la hermana de ambos contendientes, Etéocles y Polinices.

El mito clásico de *Antígona*, tal y como nos lo ha dejado Sófocles, reúne toda una riqueza de temas y dimensiones que Bergamín podía explorar y recrear según su propio gusto literario y su vivencia de una guerra civil tan trágica e injusta como la que describe el dramaturgo griego. Por ello, es una de las obras que mejor se adapta al espíritu creador de nuestro autor, muy dado a mezclar "burlas y veras", literatura y realidad, así como a reunir en un solo motivo elementos de muy diferentes tradiciones. Estudiaremos en los próximos apartados las posibles razones que le llevaron a elegir este mito, así como las diferentes tradiciones que convergen en la pieza de Bergamín, y el sentido general de la obra con los diversos temas que aparecen en ella.

8.3. *La sangre de Antígona* como mito universal.

Todo en esta tragedia del dramaturgo exiliado nos remite a símbolos de una tradición literaria y cultural muy bien definida. Así, sólo con el título, *La sangre de Antígona, "misterio en tres actos"*, vemos aunados los tres ejes sobre los que se apoya la obra: la tradición clásica, la tradición judeo-cristiana y ese gusto por lo paradójico y lo misterioso que acompaña a la tradición más genuinamente española. Sin estas tres pautas fundamentales muchos de los conceptos y temas que se incluyen en la obra pasarían inadvertidos ante nuestros ojos. Por tanto, antes de adentrarnos en el sentido general de la obra, destaquemos tan sólo aquellos rasgos de estas tres fuentes simbólicas y culturales que nos interesan para aclarar, un poco, la visión de nuestro laberinto bergaminiano.

8.3.1. Tradición clásica.

Sin ella no podemos entender parte de la trama de la obra y conceptos que entran aquí en juego. También se nos escaparían algunos rasgos de su estructura y , sin olvidar lo más importante, el valor de la reformulación cristiana que realiza Bergamín de un tema con larga tradición en el mundo griego y europeo.

La obra presenta, dentro de la más pura ortodoxia hacia los preceptos aristotélicos, unidad de espacio, "Tebas", unidad de tiempo, "un solo día" y unidad de acción, en este caso, desencadenante del conflicto, la negativa de Antígona a aceptar una ley humana. Además, cumple otros requisitos propuestos por Mandel, para que podamos hablar de tragedia: "un protagonista al que estimamos es impulsado, en un mundo determinado, a tomar una acción de cierta magnitud y como resultado de esta acción,

---

"Paris, 1956, 26 de julio", (*op. cit.,* p. 80). Además, se cita en francés el poema de Baudelaire que sirvió como modelo a *La cama, tumba del sueño* (*op. cit.,* p. 70); así como la "Evocation musicale" donde se recuerda el fratricidio en *La sangre de Antígona* (*op. cit.,* p. 51. En nuestra edición, p. 390).

siguiendo las leyes que rigen a este mundo en que todo sucede, inevitablemente termina con un sufrimiento espiritual o físico”[104].

Ahora bien, “este mundo” en que se sitúa a la protagonista es Tebas, según nos comunica desde un principio el Mensajero, pero una Tebas que no vuelve a ser ya otra vez nombrada. Ni siquiera se alude al nombre de tebanos, labdaceos o descendientes de Edipo a lo largo de la obra. Parece como si Bergamín se aplicase a sí mismo las virtudes que él creía debían tener “los hombres de teatro”, como Calderón e Ibsen, en cuyas obras “se realiza poéticamente la más honda y penetrante visualización de la conciencia del hombre: el de su época, el de su tiempo, que al representarse tan por entero, y verdadero, en el tiempo y por su tiempo, lo es de todas las épocas, de todos los tiempos”[105].

De esta forma, no podemos albergar ya ninguna duda, no estamos ante la Tebas legendaria que vio desfilar, con horror, a Edipo y a sus descendientes, sino ante una Tebas intemporal cuyas leyes, en este caso, difieren bastante de las que describió Sófocles en su obra y de donde brillará y destacará con luz propia la *Antígona* de Bergamín, con rasgos bien definidos e individualizados.

Nuestra Antígona constituye, así, un personaje o agonista- como diría, en este caso acertadamente Unamuno – que, más que llevar su acción hasta sus últimas consecuencias, lo que lleva son sus dudas e ideas, con lo cual la definición de tragedia que nos aporta Mandel sólo puede valer para Bergamín entrecomillada. Eso sí, nuestro autor, pese a no clasificar su obra como “tragedia en tres actos”, (ya veremos más tarde el significado de su “misterio”), escoge, - y no será ésta la última vez, como nos recuerda muy bien la adaptación de *Medea* que realizó años más tarde-, la tragedia y precisamente *esta* tragedia con plena consciencia y llevándola hasta sus últimas consecuencias.

Elegir el género “tragedia” va muy acorde con las ideas de Aristóteles, quien prescribía para la misma seis elementos básicos: argumento, personajes, coro, pensamiento, dicción y espectáculo, pero también con las ideas de Bergamín, para quien el teatro es máscara y poesía, y donde “la figuración teatral de la poesía se forma, ante los ojos, por creación de la palabra, pura e impuramente. Una verdadera poesía teatral es la que vuelca, por decirlo así, ante nuestros ojos, hasta lo más hondo, secreto y entrable de la conciencia humana. Aunque lo haga brutalmente, o sin buenas formas literarias, al parecer”[106]. Desde luego lo consigue plenamente gracias a la gran importancia que otorga al diálogo y al monólogo en la obra, donde importa más lo que se dice que cómo se dice, a tenor de las escasas acotaciones que incluye. No sabemos qué decorado y vestuario deseaba para la obra y las acotaciones se limitan a mostrar las entradas y salidas de algún personaje: “*aparición de las sombras*” (p. 392, nota 23); los personajes que intervienen: “*Coros, Creón, Eurídice, Antígona*” (p. 399); o a describirnos meros estados de ánimo:

---

[104] Óscar MANDEL, “A definition of tragedy”, New York, New York University Press, 1961, p. 20; recogido en Luis GONZÁLEZ DEL VALLE, *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, Nueva York, Eliseo Torres SONS, 1975, pp. 18-19.

[105] José BERGAMÍN, “Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación”, *El pasajero, peregrino español en América, III*, México, Séneca (Otoño, 1943), p. 22.

[106] *op. cit.* p. 16.

"*pensativa*" (p. 396); o bien, elementos visuales y sonoros, mínimos, que desea resaltar: "*Cuando Antígona se quita la cinta y la pone en el cuello para ahorcarse, se hace oscuro y se oye un gran estrépito de trueno, de tormenta, llantos, gritos, gemidos, voces ininteligibles* (...)" (p. 424). Por tanto, se valora mucho más el lenguaje , aunque, como veremos, no se ignoren símbolos visuales que aportan grandes matices de significado: pan, espada, vino...

Así, ese "lenguaje enmascarador del pensamiento" repite como un eco dos de los elementos propugnados en el análisis de la tragedia por Aristóteles: pensamiento y espectáculo. Aunque evita caer en los efectismos ni en los artificios escénicos[107].

Pasemos ahora a la pregunta que inmediatamente nos sugiere el hecho de que eligiese *Antígona*. Bergamín escogió una tragedia, con todas las salvedades que hemos expuesto, pero respetando elementos tales como la unidad, la aparición del coro y el corifeo, o la alternancia de partes cantadas y partes recitadas, que constituía algo fundamental en la más genuina tragedia griega. Ahora bien, ¿por qué una tragedia de Sófocles? y, más concretamente, ¿por qué Antígona?.

Desde luego no son pocas las razones que nos inclinan a defender la idoneidad de este mito para la visión y concepción literaria de Bergamín. Para un autor "cuyo pensamiento siempre oscila entre extremos, que rechaza los sistemas lingüísticos al uso, que constantemente retuerce, recrea y juega con las palabras"[108], el poder jugar con un mito de gran tradición literaria no supone sino un aforismo más de los que se incluyen en libros como *El cohete y la estrella* o *La cabeza a pájaros*. El autor presupone nuestro conocimiento del mito y la leyenda de Antígona y lo vuelve al revés. Porque el nombre de Antígona - *anti*, "en vez de, frente, contra" y *goné*, "origen, hijo, familia, nacimiento" - ya le da pie a plantear un conflicto donde no habrá dos antagonistas, como ocurre en la tragedia de Sófocles - Antígona dispuesta a enfrentarse con Creonte - sino una única agonista que ya tiene y desarrolla su propio enfrentamiento consigo y en sí misma, "la sangre de Antígona", la sangre de la que no va a procrear, de la que niega el nacimiento y regeneración de su sangre en nuevos seres.

Indudablemente, para seguir la trama, nosotros debemos conocer la historia de Antígona, pues no tenemos bastante con los datos que aporta el Mensajero-prólogo al inicio de la obra. Por tanto, resulta importante saber que Antígona es hija de Edipo, así como las desgracias acaecidas a éste y a su familia - esposa, madre, padre e hijos - para entender frases como "tu sangre es impura como la muerte porque heredaste con nosotros la misma culpa" (p. 393), que lanza Etiocles y Polinices a su hermana Antígona en el

---

[107] Ya veremos más tarde las conexiones entre Bergamín y Unamuno en detalles y elementos concretos, pero no queremos dejar de resaltar aquí las coincidencias entre las "concepciones" sobre el teatro de ambos autores. Si para Bergamín tiene que haber "un lenguaje enmascarador del pensamiento", un signo que aúne el significante y el significado; conforme al credo unamuniano, lo fundamental en una pieza es lo dicho en ella. Unamuno se opone a que lo expresado en una obra dependa de "decoraciones, mobiliarios, indumentaria y acaso tramoya y a oír algo externo al drama mismo" (Miguel de UNAMUNO, "Exordio" a *Fedra*, en *La esfinge. La venda. Fedra*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 169), 1988, p. 187).

[108] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 12.

primer acto, o también el castigo final de Antígona, en el último acto, que queda más claramente explicitado por boca de Creonte en la *Antígona* de Sófocles[109].

Pero también hay que conocer la tradición e interpretación que a lo largo de la historia se ha venido haciendo de esta tragedia y que Bergamín, en su obra y en otros escritos, ha demostrado conocer muy bien. Por un lado, "la oposición entre los puntos de vista de Antígona y Creonte ha sido interpretada por Hegel como la pugna entre dos esferas de poder igualmente válidas, la divina y la humana, la de la familia y la del Estado"[110], que es llevada por cada uno de los antagonistas a una excesiva desproporción, en poca sintonía con el espíritu y la mentalidad "cósmica", ordenada y ordenadora de los griegos. Tanto Creonte como Antígona se exceden en defender sus puntos de vista, evitando llegar al deseado punto medio aristotélico. Así pues, la finalidad de la obra griega era "invitar a la moderación, a la reflexión y a la inteligencia, virtudes contra las que pecaron, en el fondo o en la forma, tanto Antígona como Creonte"[111].

Bergamín conocía la *Antígona* de Sófocles y esa lucha dialéctica y devastadora, que va más allá de las palabras entre Antígona y Creonte. Pero a él no le importa esa lucha externa entre dos polos y mentalidades opuestas y que Sófocles refleja en diversos diálogos encontrados entre ambos personajes[112]. De ahí que las apariciones de Creonte a lo largo de la obra sean esporádicas, de poca intensidad y fácilmente contabilizables: aparece una docena de veces y en la última de sus apariciones comparte discurso con el coro y otros personajes[113]. A Bergamín, desde luego, no le interesa resaltar ni la desproporción ni la invitación a la moderación que movieron al trágico griego. Más bien, coincide, según palabras que pronunciaría él más tarde, con la visión kierkegaardiana de Antígona, una imagen cristianizada y que es el prototipo de lo trágico moderno que, a diferencia de la tragedia griega, se ofrece poéticamente a nuestros ojos como dialéctica del sufrimiento: "Antígona reflexionada, cristianizada en su reflejo, nos ofrece el pensamiento cristiano con que Kierkegaard la desenmascara de sí misma, su íntima, melancólica autenticidad desnuda. El romántico pensador cristiano, despertándola de entre los muertos, la saca del infierno. Para reintegrarla, enteramente a su trágico ser o para abrirle su

---

[109] "CREONTE.- La llevaré a un lugar que los hombres no pisen y allí la enterraré viva bajo unas peñas con algo de alimento por razones de escrúpulo, para que una mancilla la ciudad no contraiga. Y supongo que, a fuerza de implorar a Hades, dios único en que ella cree, logrará no morir, pero si no es así, comprenderá, aunque tarde, que el culto a lo infernal es trabajo perdido" (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias*, introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 95), 1985, p. 431, vv. 773-780).

[110] SÓFOCLES, *Tragedias completas*, edición de José Vara Dorado, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 13), 1985, p. 129.

[111] *op. cit.*, p. 133.

[112] Como el largo diálogo entre ambos, tras ser encontrada Antígona por los guardianes (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias*..., pp. 418-424, vv. 441-581); o el que se sucede tras hablar Creonte con su hijo Hemón, quien hubiera sido marido de Antígona si no llega a ser por su condena, (*op. cit.*, pp. 434-436, vv. 883-943).

[113] Para el número de ocasiones que interviene Creón en la obra de Bergamín, ver la nota 52 a *La sangre de Antígona*.

purgatorio”[114]. A Kierkegaard, como a Bergamín, le basta con un solo individuo, un agonista que sufre en su propia carne la angustia “frente a algo” y que, para Bergamín. constituye “un elemento esencial de lo trágico”[115]. Por eso, Bergamín retoma esa visión cristianizada de la *Antígona* de Kierkegaard, con ese componente de angustia y rechazo, incluso, de una de las características y tópicos en relación al mito sobre Antígona, la piedad.

Y es que si Antígona supuso, para la cultura clásica y medieval posterior, la imagen de la piedad, más tarde cristianizada e identificada con Juana de Arco, Bergamín la desembaraza de tal concepción, jugando con los sentidos y significados de dicha palabra. Así, la “pietas” latina, heredada de la concepción griega de culto a la familia y a los muertos - y de la que es tan buena defensora la *Antígona* de Sófocles - pasa a entenderse ahora bajo la concepción cristiana de la “piedad”, con esa doble vertiente piedad=amor, piedad=temor, que tan bien sabe transmitirnos Bergamín:

CORIFEO - Tu alma está viva y habla el lenguaje de la piedad.
ANTÍGONA.- Me espanta la piedad.
CORO.- ¡Ay!, ¡vencido Amor! (p. 387)

Y se convierte, paradójicamente, en motivo de rechazo para Antígona:

ISMENA.- ¿Es eso piedad?
ANTÍGONA.- ¡Porque es amor!
ISMENA.- ¡Terrible amor!
¡Espantosa piedad!
ANTÍGONA.- ¡Dejadme a mí sola la piedad de amor!
¡Llevaros vuestro miedo! (pp. 389-390)

Constituye, también, otro elemento cristiano más que, como comprobaremos a continuación, es motivo de rechazo por parte de Antígona - al igual que Medea la había rechazado en su “explosión trágica”[116] - así como de juego aforístico por parte de Bergamín.

---

[114] José BERGAMÍN, “El pozo de la angustia”, *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 179-180.

[115] *op. cit.*, p. 178. Sigue en este libro comparando la imagen de Antígona con la de la Beatriz de Dante (*op. cit.*, pp. 178-180). No vamos a ocuparnos aquí de si la “exaltación femenina se produce en Bergamín a través de Dante llevándola hasta lo extremo, como todo lo que piensa con vehemencia” (Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas...*, p. 34) y, precisamente, al salir de una crisis de fe que le llevó a las puertas del suicidio en 1919, de la mano de dos niñas. Pero la concepción bergaminesca de que “el hombre sólo puede ver a Dios con los ojos de una mujer” (*op. cit.*, p. 35) no es relevante en esta obra, a no ser por la elección de una protagonista femenina como sufridora de esa angustia que él sintió.

[116] Ver el subapartado “Otras *Medeas*” en el estudio introductorio a *Medea, la encantadora*.

8.3.2. Tradición española.

Como hemos señalado con anterioridad en varias ocasiones, Bergamín juega con las palabras y sus sentidos, literarios o literales, no sólo en sus libros de aforismos, *El cohete y la estrella* (1923) o *La cabeza a pájaros* (1925-1930), sino también en *La sangre de Antígona*. "Para ello, se ha dicho, Bergamín busca las más extrañas posiciones frente a las palabras: el sesgo, el trasluz, el movimiento, la más alta o baja, obligándolas a entregarle sin demora sus más íntimas esencias, hasta ahora nunca por nadie gozadas"[117]. Así lo realiza con la elección del propio título, *La sangre de Antígona (anti-goné*): la sangre de la No-engendradora, la que va contra su sangre, su familia, el linaje o el concepto de piedad cristiana, referido tradicionalmente a una Antígona, en este caso, cristianizada pero no cristiana.

Sean estos u otros ejemplos, el caso es que el aforismo "se ajustaba a las cualidades de Bergamín, espíritu agudizado y conceptista, ejemplar clásico del siglo XVII nacido tarde"[118]. Este conceptismo de Bergamín, el gusto por atacar los clisés del idioma para recrear y enmascarar el lenguaje va, sin embargo, más allá del mero placer por el juego.

Y es que Bergamín expuso muy claramente sus ideas respecto a la polémica de la época, la del arte deshumanizado, repitiendo hasta la saciedad que "el teatro es un arte poético de popularizar el pensamiento"[119]. De esta forma, nos encontramos ante la idea, también repetida en Lorca, de un teatro popular que va más allá de la poesía, del libro, y que "habla, y grita y desespera", que es popular "por la función que públicamente representa". No puede ser entendida, de otro modo, la concepción popular del teatro por parte de Bergamín, sino por esa dimensión social que otorga al mismo, a pesar, o precisamente por ello, de la dificultad conceptual y de representación que , tanto ésta, como otras obras teatrales de este autor presentan. *La sangre de Antígona*, en efecto, nunca fue representada en un escenario. Seguramente, porque tanto en la época de Bergamín como en la nuestra se sigue buscando la "interpretación", el sentido de una obra, olvidándose del único componente que nuestro autor , y Lorca, requerían a su público, utópico y popular: creer la verdad artística, es decir, no querer ir más allá del texto, sino crear y recrear esa verdad teatral. En consonancia con esta afirmación cree Bergamín que "el teatro no finge nada, no imita nada, no representa nada, espectáculo o creación verbal, es arbitrariedad o pura actividad del espíritu, como la religión o la filosofía"[120].

Al margen de las relaciones y aspectos coincidentes que hemos podido establecer entre Bergamín y el conceptismo barroco del siglo XVII, y entre la concepción popular sobre el teatro de nuestro autor y García Lorca, cabe destacar un gran campo de coincidencias, temas y mentalidad entre Bergamín y Unamuno.

---

[117] José ESTEBAN, "Prólogo" a *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros* de José BERGAMÍN, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 24.
[118] *ibidem*.
[119] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en *Mangas y capirotes*, Madrid, Plutarco, 1933, p. 27.
[120] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaro...*, p. 76.

Unamuno también sintoniza con las ideas sobre un teatro "humanizado", al afirmar que "si la obra genial no envejece es por ser, como la realidad misma, enteramente docente y educativa siempre. El teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo de ellas, y para enseñar al pueblo hay que aprender primero de él, como para domar las fuerzas naturales precísase primero sostener a su estudio la mente"[121].

Bergamín escribió un artículo sobre Unamuno, autor con el que tuvo contacto y al que consideraba como uno de sus maestros. Respecto a ese artículo sobre "la entereza de Unamuno" destaca Gonzalo Penalva que, al leerlo, se puede comprobar con cuánta facilidad se podía aplicar al propio Bergamín lo que éste escribía de Unamuno: "*pensamiento siempre voluntariamente asistemático; temas repetidos en una constante, y consecuente, variación o serie de variaciones; en prosa como en verso, crea, recreándolo y recreándose con él su lenguaje vivo* (...); *la soledad y la libertad son los términos extremados que determinan su existencia propia; verdad y razón, dos extremos de la "agonía" unamunesca; la religión y la política son las dos cosas que más le importan, literariamente como espiritualmente.* A estas citas literales prodríamos añadir otros puntos coincidentes, como el gusto por la paradoja y el disparate, el constante juego de palabras, la predilección por las expresiones simétricas, las influencias de Pascal,...Nietzsche y Kierkegaard, la frecuente utilización del tema del sueño, la preocupación por una España mejor y más libre"[122].

Si Unamuno recrea, por último, y cristianiza unamunescamente a *Fedra*[123], Bergamín se permitirá "cristianizar", con estilo propio, a *Antígona*. Eso sí, pasando por la influencia paradójica por antonomasia de don Miguel y que tan grata era, por naturaleza, a Bergamín: "¿Si los muertos no quieren mi vida, por qué quieren los vivos mi muerte?"[124]. Paradójica pregunta que puede servir como espejo donde se reflejase el mismo Unamuno.

De todas formas, no sólo a Unamuno, sino a otros autores de la tradición literaria española, manifiesta tener muy presentes Bergamín en su obra. No se trata ahora de sistematizar y citar aquí a todos, sino de constatar la vinculación de *La sangre de Antígona* con toda una tradición temática que centra en temas como la muerte, la esperanza, -o la falta de ella -, la fugacidad del tiempo, la fe - en sus dos extremos: mística y ausencia de ella - y la angustia, sus principales motivos de interés. Por eso, no es de extrañar que la obra se nos presente como un "misterio en tres actos", un espectáculo teatral y religioso que toma lo mejor de sus antepasados medievales y de toda una poesía de autores dedicados a esos temas de siempre: Calderón, Bécquer, Manrique, Santa Teresa, Quevedo, etc[125].

---

[121] Miguel UNAMUNO, "La regeneración del teatro español", en *Teatro completo*, edición de Manuel García Blanco, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 1144-1145; recogido por Luis GONZÁLEZ DEL VALLE, *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*..., p. 24.

[122] Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma* ..., p. 37.

[123] Estrenada en el Ateneo de Madrid el 25 de marzo de 1918 (*cf.* Miguel de UNAMUNO, "Exordio" a *Fedra*, en *La esfinge. La venda. Fedra...*, p. 185, nota 1).

[124] *La sangre de Antígona*, p. 395, nota 32.

[125] Sin olvidarnos de las contextualizaciones del propio Bergamín: "No enmascaréis de palabras vanas, ni veléis con vuestros gemidos sollozantes, el claro silencio de los muertos" dice Antígona (p. 387); "Si hablaran los muertos/ no podrían decirnos más que lo

Dentro de esta tradición se encontraría la inclusión de dos estrofas rítmicas propias de nuestra lírica tradicional dentro de la obra. En efecto, Bergamín aprovecha la estructura alternante de partes recitadas y partes cantadas de las tragedias griegas, para incluir el elemento musical en la obra, así como estrofas características de la poesía tradicional española: los sonetos, estructuras con estribillo o repeticiones de versos o líneas cada cierto tiempo. Los sonetos aparecen, sobre todo, en los monólogos y, concretamente, en la obra que nos ocupa, la mayoría son recitados por Antígona[126], pues sólo encontramos dos en boca de otros personajes, como el soneto en arte menor de Hemón en el Acto Segundo (vv. 29-42); o el del Corifeo en el Último Acto (vv. 109-122). Además de estos seis sonetos, hallamos un romance en heptasílabos que recitan el Coro y el Niño en el Segundo Acto (vv. 43-66), por lo que la parte estrófica de toda la obra queda reducida a unos ciento veintidos versos. Sin embargo, ese tono "poético" y rimado de *La sangre de Antígona* queda patente gracias a otro recurso, el de las estructuras paralelísticas o con estribillo son cantadas o recitadas por varios personajes o por el coro, a modo del eco incesantemente repetido, de las tragedias griegas. Entre estas reiteraciones podemos citar el que ocupa el inicio del Segundo Acto (pp. 403-404) por parte del Coro; o esa pregunta de fondo que aparece a lo largo de toda la pieza, "¿por qué muere Antígona?", que se va repitiendo incesantemente, ya por la propia protagonista (pp. 401-402), ya por Tiresias (p. 414), ya por el Coro y las Voces (p. 426).

Esperamos que, tras esta rápida visión, hayan quedados claros dos vertientes destacadas de la obra que beben en fuentes de tradición literaria exclusivamente española: por un lado, el gusto por lo paradójico, la repetición y el dualismo o el contraste de conceptos o estructuras. Y, por otro lado, la creación o recreación de temas muy sentidos en la literarura española, como son la muerte, la esperanza, angustia, fugacidad del tiempo, etc. De esta manera, Bergamín logra, manteniendo las divisiones, contrastes y antinomias, esa unidad *atómica* que pedía para su signo y, en general para el hecho poético "a la luz de sus variadas concomitantes: magia, metafísica, mística, moral y música"[127].

8.3.3. Tradición judeo-cristiana.

Como hemos podido observar, la figura de la Antígona clásica llega a Bergamín tamizada y reinterpretada desde la óptica cristiana de Kierkegaard: "Es la Antígona griega que el pensador danés nos ofrece cristianizada . Es la reaparecida, el espectro trágico de la heroína de Sófocles, negándose a sí misma al reflejarse en un pensamiento cristiano. ¿Qué nuevas palabras de sombra viene a decirnos románticamente su clásica figura?"[128].

---

que dicen / con tantos silencios", José BERGAMÍN, *Poesía II, La claridad desierta,* Madrid, Turner, 1983, p. 209.

[126] En el Primer Acto, vv. 1-14;en el Segundo Acto, vv. 15-28 y 67-80; y en el Tercer Acto, vv. 81-94.

[127] Esquema que ilustra en "Estructura secreta de la poesía", *Beltenebros*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969, p. 20.

[128] José BERGAMÍN, "El pozo de la angustia", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 177.

Desde luego, Bergamín conocía la *Antígona* de Kierkegaard y le atraía poderosamente esa negación de sí misma que aporta el autor danés a la heroína clásica. Así que, ¿por qué no intentar descristianizar una figura ya cristianizada?. Aforismo paradójico muy del gusto de nuestro autor y que nos recuerda sus intentos por volver del revés los más diversos dichos populares: "la primera obligación es la devoción"[129]. En este caso no reinterpretará una frase hecha, sino un mito o figura de la literatura clásica mundial. La *Antígona* de Bergamín no será la de Sófocles, pero tampoco la de Kierkegaard.

Y es que podemos decir que estamos ante una Antígona en plena agonía y crisis de esperanza, más que de fe, que la hace desembocar en un rechazo del cristianismo y en su posterior suicidio. Precisamente por eso, es importante que la lucha o el combate externo y entre dos personajes distintos en la *Antígona* de Sófocles, se concrete ahora en la lucha agónica de un solo personaje consigo mismo.

De esta forma, Bergamín consigue, además de reinterpretar lo ya interpretado, volver al origen genuino de la tragedia griega, al componente principal de la misma, el misterio, que se había perdido con la tragedia neoclásica. Para esta última, la consecución final de los hechos queda totalmente racionalizada en el sentido de que "Dios ha creado al hombre feliz. El hombre ha pecado. De este pecado resulta la miseria humana. Ella es redimida por el hijo de Dios, en el cual basta creer"[130]. La fe en Cristo hacía desaparecer todas las angustias y dudas metafísicas, el "misterio" griego; así que, de una manera digna de Unamuno, ¿qué mejor modo para volver al misterio originario que reflejar las angustias y dudas que plantea el no poder tener fe?.

Antígona "anticristiana" que se nos revela, en este caso, como un nuevo Judas que, llevado por la falta de esperanza en la redención de Cristo, acaba por ahorcarse. Se produce, así, la síntesis entre ambos personajes a partir del modo paralelo en que se quitaron la vida: *ella* "estaba colgada del cuello y su dogal era como una cuerda de lino retorcido"[131], mientras que *Judas*, tras arrojar las "monedas de plata en el templo, se retiró, fue y se ahorcó"[132]. Bergamín lo único que hace es equiparar el motivo de su suicidio, la falta de esperanza y fe en la redención y en Jesucristo.

Otros paralelismos curiosos son aprovechados e integrados por Bergamín en la obra para remarcar los respectivos elementos cristianos que, a su vez, son la reinterpretación o superación de elemento bíblicos y judaicos. Entre ellos, se puede señalar, - además de la ya citada reinterpretación de la "piedad" clásica y cristiana-, la existencia de dos hermanos, Polinice y Etiocles, marcados por la huella del fratricidio. Ambos, frente a Caín y Abel, en que sólo mató el primero, "se entre matan", aunque, en realidad, su "hierro fratricida fue a mí, [a Antígona], a la que hirió de muerte" (p. 393). Así, que a la pregunta divina "¿dónde está tu hermano?"[133], responde Antígona, como un eco: "¿Dónde estáis, entonces, si no entre las sombras del infierno?" (p. 393), mientras que a la advertencia divina: "La voz de la sangre de tu hermano está clamando desde la

---

[129] José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella, La cabeza a pájaros...*, p. 91.
[130] A. J. FESTUGIÉRE, *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 15.
[131] SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, p. 446, vv. 1221-1222.
[132] *Mateo* 27, 5, *Nuevo Testamento*, Madrid, BAC, 1965, p. 67.
[133] *Génesis* 4, 9, *La Biblia*, Madrid, La Casa de la Biblia, 1992, p. 32. Ver también la nota 55 a *La sangre de Antígona.*

tierra”[134], nuestra protagonista preferirá “que se hiele de muerte en mi corazón sin ser vertida” (p. 393).

Es decir, no quiere el sacrificio de Caín y Polinice, su castigo a ser desterrado - expulsado y no-enterrado, respectivamente -, ni el de Abel y Etiocles, destinados a verter su sangre para que ésta siga viviendo: el sacrificio, en última instancia, que se le exige a Antígona y el que realizó Jesucristo, quien derramó su sangre para que, quien crea en Él, viva para siempre. Bergamín alude a ese sacrificio cristológico, así como a la doble dimensión humana y divina de ese Cristo , que Antígona pone en duda que pueda llegar a existir algún día: “Sólo un Dios que se hiciese hombre podría aceptarlo” (p. 393), pues, ya desde el primer acto, quedará patente la actitud escéptica de Antígona.

También es oportuna la comparación entre la herencia, por parte de Etiocles y Polinice de la culpa de su padre, Edipo - de la que, por cierto, es heredera la misma Antígona[135] - con la culpa heredada por Caín y Abel del pecado original cometido por su padre, Adán, en el paraíso, de cuya falta fue precisamente redentor Jesucristo. En este sentido, conviene remarcar el curioso paralelismo que se establece entre Antígona y Jesús, al afirmar la primera: “Yo no sacrifico mi corazón a los dioses, sino a los hombres”, y replicarle la Sombra de Polinice: “los hombres no lo aceptarán” (p. 393), y cuyas palabras sirven, además, como anuncio o presagio del final de la obra, donde Antígona, manifiestamente, también rechazará el sacrificio de Jesucristo.

Desde luego, como podemos ver, Bergamín juega constantemente con los diferentes sentidos que posee una misma palabra y con los símbolos que pervive detrás de ellas. Tal es el caso de conceptos como sacrificio, piedad, justicia o la misma sangre, que puede ser entendida, entre otras acepciones, en su doble vertiente de “vida o regeneración” y de “sacrificio”. Antígona, por tanto, negará ambos ejes, que se confunden a lo largo de la obra en uno solo. Antígona rechazará la sangre, la vida, al igual que se negará al sacrificio redentor de los demás y de su propia vida. Y de este modo, la negación de la vida, de su sangre, queda patente en el transcurso del primer acto, ante las sombras de sus hermanos y de los fantasmas de los seres vivos que la rodean; su negación del Cuerpo y Sangre redentores de Cristo lo hará en solitario, en el monólogo que ocupa casi todo el tercer acto, a pesar de las recriminaciones de sus mismos hermanos, (pp. 422-423), y de los seres vivos queridos y no tan queridos, (pp. 425-426), pues aparece, no lo olvidemos, incluso la figura de Creón.

Sin duda, y como tendremos ocasión de destacar más adelante, su negación de toda esperanza y de la fe, proviene de una lucha interior y solitaria, a pesar de los ecos que le vienen de fuera. Ecos siempre salvadores, incluso los de Creón en su última intervención, ya que, en este caso, no se enfrenta a una Ley en mayúsculas, sea ésta divina o humana, sino a la superación de esa ley por medio del amor que supuso, precisamente, el cristianismo. En efecto, Cristo superó el preceptismo de la ley judaica con la doctrina del amor, cuya expresión más clara podemos encontrar en la obra bajo la expresión: “Nadie la juzgue”, que emite el coro repetidamente a lo largo del segundo acto (pp. 403-404), y que podría ser el eco de las palabras evangélicas: “Dios no ha enviado a su Hijo al mundo para

---

[134] *Génesis* 4, 9, *La Biblia...*, p. 32.

[135] “Tu sangre es impura como la muerte porque heredaste con nosotros la misma culpa” (*La sangre de Antígona*, p. 393).

que juzgue al mundo, sino para que el mundo sea salvo por Él”[136]. Negarse a Cristo, por tanto, es negarse el camino a la salvación.

Así que, en este caso, Antígona actuará “contra la ley”, pues “enterró a su hermano” (p. 403), pero también “contra el amor”, ya que “desenterró a su hermano” (p. 403). Sin embargo, no habrá nadie - salvo Creón y con matices - que la juzgue o la condene eternamente, sino que será ella misma, tras situarse por encima del amor y de la ley y negar la redención de Cristo, la que acabe consigo misma y con la lucha interna entre la que se debatía.

8.4. Sentido general de la obra.

A partir de la constatación de las diversas tradiciones que se integran en *La sangre de Antígona*, ya hemos aludido a algunos de los conceptos fundamentales que nos pueden ayudar a entender el significado general de la obra. Tratemos ahora de sintetizarlos y otorgarles una explicación que englobe y aúne a todos ellos.

En primer lugar, cabe destacar que ya el título y subtítulo de la obra nos dan la clave para la interpretación global de la misma: *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos*. Ya hemos comentado que el mismo título responde a la intención general del autor: ofrecernos, a modo de un misterio o auto religioso medieval, la reformulación cristiana, en este caso descristianizada, de una tragedia clásica. La forma, aparentemente, no puede responder a un esquema más clásico: tres actos, organizados según la división típica de planteamiento, nudo y desenlace y que respeta, además, las unidades de tiempo, lugar y acción. Recobra, así, nuestro dramaturgo el “misterio” trágico, perdido con la respuesta cristiana al inefable griego, al plantearse, precisamente, la situación agónica de un personaje que se busca a sí mismo, movido por la angustia existencial y por su falta de fe y esperanza en una vida plena en la tierra y eterna después de la muerte.

La sangre de Antígona es, como ya hemos dicho anteriormente, la sangre o vida de una persona que niega o va en contra de esa sangre, sangre entendida en su doble vertiente de principio de vida que se transmite de generación en generación por medio de la mujer, y de existencia propia que es vertida por los demás. Se completaba, así, con ese sacrifico, el doble sentido vital – colectivo e individual - que otorgaba Bergamín a la concepción cristiana del hombre: “el antagonismo unamunesco entre inmortalidad del alma y resurrección de los cuerpos, lo convierte Bergamín en esperanza de salvación y compromiso por la transformación del mundo”[137], ya que “el cristianismo, para Bergamín, es una doctrina de la salvación personal, y, sin embargo, es también colectiva”[138].

El título ya nos pone, por tanto, sobre aviso de que estamos ante un personaje lleno de contradicciones y luchas consigo mismo, y que se debatirá, a lo largo de la obra, en busca de su propio sentido, o de algo que le otorgue dicho sentido. Esa búsqueda está desencadenada por los sucesos narrados por el Mensajero en las palabras

---

[136] *Juan* 3, 17, *Nuevo Testamento...*, p. 188.
[137] Carlos GURMÉNDEZ, “Prólogo” a *El pozo de la angustia* de José BERGAMÍN, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 11.
[138] *op. cit.*, p. 13.

que preceden al primer acto: la doble muerte y el distinto trato que reciben sus dos hermanos, pese a haberse dado muerte en idénticas circunstancias[139]. El enfrentamiento ante esta realidad induce a Antígona a buscar su verdadera identidad, más allá de la vida y de la muerte, representadas, respectivamente, por las Sombras de los muertos y los Fantasmas de los vivos. Así, cuando los soldados van a prenderla por no haberse contentado y conformado con dejar esa "realidad" como estaba, se produce el siguiente diálogo:

> SOLDADO 1º. ¿Pues qué realidad quieres Antígona si no quieres la vida ni la muerte?
> ANTÍGONA. Quiero ser Antígona
> SOLDADO 2º. ¿No lo eres?
> ANTÍGONA. Lo estoy siendo ahora.
> SOLDADO 1º. ¿Y por qué ahora?
> ANTÍGONA. Porque es ahora cuando habéis venido a prenderme. (pp. 396-397)

Antígona cobra conciencia de su individualidad cuando se produce el rechazo de los demás hacia la actitud que ha tomado. Es decir, su individualidad, primero, sólo queda realzada por oposición a la realidad que los otros quieren que acate. Más tarde, y como consecuencia de ese rechazo a todo lo exterior - ya anunciado por el coro en el primer acto: "¡Ay de ti, Antígona, que fuiste a sorprender el secreto de los muertos! ¡Y desdeñaste el horror mortal de los vivos!" (p. 402) - la lucha pasará a entablarse en la órbita exclusiva e interna de Antígona quien, a lo largo del segundo acto, sólo oirá, como un eco lejano, las súplicas de los demás por salvarla. Es ella la que plantea sus propias dudas y se pregunta, sin buscar una respuesta concreta: "¡Siento esta vida, fuera y dentro de mí, que me abrasa, que me consume! ¿Creéis que no me atormenta con su esperanza?" (p. 412, nota 73). Lo único que sustenta y anima a Antígona es su amor a la libertad, y a ese amor alude el divino Tiresias cuando recuerda a todos que:

> Antígona no debe morir.
> Si matáis su amor en vuestro corazón
> mataréis en vosotros a todos los hombres (p. 413)

Deducimos que la expresión "su amor" alude al que siente Antígona por la libertad. No puede tratarse del amor que profesan los seres queridos y vivos, Hemón, Eurídice e Ismene, por Antígona, ya que éste nunca le ha faltado[140]. Ni tampoco puede tratarse del amor de Antígona hacia los hermanos ya fallecidos, puesto que ella "pecó contra el amor" (p. 403) a los muertos y no cree en el amor de éstos cuando vivían: "Los defendían una misma libertad, una misma justicia. Pero no un mismo amor", (p. 407). Por último, tampoco confía en el amor del resto de los seres humanos, ya que: "Vosotros habéis negado ese amor con vuestra Ley, con vuestras murallas, con vuestra fuerza", (p. 408, y nota 63).

Antígona, por tanto, ha descubierto la falta de un amor auténtico, tanto entre los vivos como entre los muertos. Se sitúa en una esfera llena de angustia, llevada por los

---

139 *La sangre de Antígona,* p. 385.
140 *cf. La sangre de Antígona,* p. 409.

demás y por su afán de intentar ser ella misma, produciéndose una lucha dentro de sí ante una libertad que le da su razón de ser, pero que a la vez la destruye: "Mi libertad es esa llama que destruye aquello mismo que la sustenta" (p. 410).

Tiresias, inútilmente, aconseja no matar ese amor a la libertad de Antígona, pues es precisamente ese mismo amor el que conduce a nuestra protagonista a la búsqueda de su propia muerte. En efecto, su amor a la libertad la ha rescatado de "morir de ese modo, abandonada" (p. 410); pero también la ha conducido a exclamar y desear: "¡Me libertaré también de mí misma!" (p. 411).

El peor enemigo de Antígona es ella misma. Su afán por liberarse de todos y de todo la lleva a enfrentarse, sola, consigo misma y, por tanto, a situarse en un plano de angustia que la conducirá, en último extremo, a desear y buscar la muerte como única salida liberadora.

Pero analicemos mejor la "angustia" de Antígona. Para Bergamín y siguiendo el pensamiento de Kierkegaard, "la angustia es una determinación de la reflexión, sentimos la angustia *frente a algo*, separamos la angustia de su objeto y, en la angustia lo relacionamos con *nosotros mismos*"[141]. Ya hemos podido situar ese "algo" ajeno a la protagonista: la falta de amor de todos, vivos y muertos, que ha quedado bien manifiesta con la muerte de sus dos hermanos. También podemos observar ese paso hacia lo interior, hacia "Antígona misma". Es entonces cuando se produce la angustia y se hace patente el motivo de la desesperación, ya que "primero llega la desesperación por lo temporal o por alguna cosa temporal, después la desesperación en torno a lo eterno a lo uno mismo. Luego viene la obstinación, que propiamente es desesperación a expensas de lo eterno, es decir, el desesperado abuso de lo eterno que hay en yo - y le lleva a uno a querer desesperadamente ser sí mismo"[142]. Antígona se angustia pensando que esa falta de amor también puede estar en ella. Lo único que puede salvar a los demás y a ella es el amor. Ella admite como bueno ese tipo de salvación, ya que la consecución del amor llevaría a la revitalización de su sangre, de su vida:

> Porque escucho esa sangre que me grita en mi corazón.
> ¡No quiero ser vertida!
> Porque la siento arder en mi rostro, prisionera
> diciéndome (...) ¡Yo quiero ser fecunda! (p. 408)

Pero niega - por algo posee la negación y la antítesis en su mismo nombre- esa posibilidad y camino para la consecución de otra vida y, por tanto de su propia existencia:

> ¡Siento que se levanta en mí el orgullo, la ira
> de todo mi ser contra la sangre!.
> ¡No quiero vivir engañando el vacío de mi

---

[141] José BERGAMÍN, "El pozo de la angustia", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 179.
[142] S. KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal o de la desesperación y el pecado*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 137. Esta obra continúa y profundiza la de *El concepto de la angustia* de este pensador, muy bien conocido por Bergamín.

corazón con su esperanza vana! (p. 408)

De esta forma, la angustia cobra su doble proyección: hacia el pasado, la muerte de sus hermanos y la culpa heredada de su padre, y, sobre todo, hacia lo porvenir, con la negación de ese futuro que viene centrado en su falta de esperanza. Y es que "la angustia implica una reflexión del tiempo: no nos angustia lo presente, sino lo pasado o lo venidero. La angustia es un elemento esencial de lo trágico"[143].

Se produce, así, esa invitación de Antígona a la muerte, en el soneto final del segundo acto:

¡Ven muerte, ven como la Primavera!
Te espero, tan vencida y deseosa,
que apenas siento, apenas, temblorosa,
latir mi pulso en tu anhelante espera (p. 416, vv. 67-70)

pues el único motivo de espera o esperanza futura que le queda a Antígona es la muerte, motivo éste que desaparecerá, finalmente, en el último acto.

Es, justamente, este tercer acto el más interesante y rico en interpretaciones. Tras haber quedado manifiesta la angustia de Antígona y su deseo de la muerte como liberación de todo, incluso o especialmente de sí misma, se inicia el acto con unas palabras del Coro que reafirman nuestra opinión sobre el estado y actitud de la protagonista en el momento de ser recluida y separada de los demás:

Triste es nuestro afán pero más triste es nuestra pena al ver cómo
Antígona vuelve a su soledad sin esperanza. Sin saber por qué
muere, por quién muere, para qué muere (p. 417, nota 82)

Antígona es recluida como castigo a su acción de no querer aceptar una ley y amor justos, pero esa reclusión y soledad, aunque no física, ya existían, como hemos visto, con anterioridad, y lo único que va a producirse ahora va a ser la precipitación de Antígona hacia su final, al no quedarle ni siquiera la esperanza de la muerte.

Hasta ahora, Antígona esperaba la muerte como liberadora o salvadora, tal como expresaba en las palabras finales del segundo acto. Sin embargo, al rechazar el pan y el vino, rechaza también el sacrificio redentor de Cristo y, por tanto, su esperanza en la muerte como camino hacia una nueva vida. Primero, aparta de sí el pan, de palabra: "Estás hecho de tiempo perecedero. Eres la medida fugitiva de su paso" (p. 419); y después con la acción: "(*VA DESHACIENDO EL PAN Y ARROJÁNDOLO COMO HA DICHO*)" (p. 419). Para proceder, de la misma forma y con el mismo orden, con el vino:

¡Tú no sacias la sed del alma!
Tú no das otra vida ni otra muerte que
la ilusión de los sentidos. (...)

---

[143] José BERGAMÍN, "El pozo de la angustia", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 179. Palabras que, precisamente, pertenecen también al pensador danés.

(*LO VA VERTIENDO POR EL SUELO*) (pp. 419-420)

Se verifica, así, la negación del sacrificio en la cruz de Jesucristo, con la pronunciación de unas palabras y el rechazo al ritual con que Jesús se entregó durante la Última Cena, al instituir la Eucaristía[144]. En ella dio a sus discípulos el "pan" y el "vino", su "cuerpo" y su "sangre". Antígona niega esa identificación y, por tanto, la entrega y el sacrificio redentor de Jesucristo. Con esta negativa suya está rehusando también la vida y la salvación eternas. El pan ya no es "vida eterna", sino "medida fugitiva" y el vino tampoco sacia la "sed" de su alma. Además, el rechazo en sí de palabra, y el gesto de arrojar y verter el vino, evocan la advertencia del Evangelio:

> El que no está conmigo, está contra mí y el que no siembra conmigo, no recoge, desparrama.
> Por esto os digo: Todo pecado o blasfemia le será perdonada a los hombres, pero la blasfemia contra el Espíritu Santo no les será perdonada[145].

Para Kierkegaard, "éste es el pecado contra el Espíritu Santo. Aquí el yo se eleva al grado supremo de la desesperación. No sólo no se contenta con rechazar el cristianismo, sino que lo declara mentira y falsedad"[146]. Antígona, al colocarse contra Jesucristo, se ha cerrado las puertas a todo perdón o salvación futura. No porque Jesucristo no quiera o no pueda otorgárselas - pues "nada hay imposible para Dios"[147] - sino porque este tipo de pecado va directa y conscientemente contra la verdad y "como de ella ha de venir la salud, el que la impugna se cierra a sí mismo la puerta de la salvación y así resulta un pecado irremisible"[148].

Precisamente fue éste el pecado cometido por Judas quien, llevado por la desesperación ante lo que había hecho, no supo o no quiso pedir el perdón y negó, para sí, toda salvación posible. Y recordemos que Judas, como Antígona, murió ahorcándose, suicidio característico del que ha perdido toda fe y esperanza en la redención salvadora de Jesucristo y sólo le cabe esperar el final definitivo.

La aparición de la espada y su negación como liberadora posee en la obra un significado más complejo. Es manifiesto, sin embargo, que supone un motivo o acto más de rechazo hacia un símbolo cristiano. Por un lado, la espada significa el sacrificio de los mártires , de los que dan su vida por Jesucristo y que tienen en san Pablo, decapitado en época de Nerón, su mejor ejemplo, así como la actitud, espada en mano, con la que querían algunos de los apóstoles defender a Jesucristo cuando iban a prenderlo[149]. Antígona, por tanto, niega el sacrificio de Jesús y el suyo propio. No quiere morir por nada ni por nadie, para nada ni para nadie. Por otro lado, negar la espada es otra manera de negar a Cristo y

---

[144] *Mateo* 26, 26-29, o *Lucas* 22, 14-23, en *Nuevo Testamento...*, p. 63-64 y 170, respectivamente.
[145] *Mateo* 12, 30-32, en *Nuevo Testamento...*, pp. 27-28.
[146] S. KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal o la desesperación y el pecado...*, p. 234.
[147] *Lucas* 1, 37, en *Nuevo Testamento...*, p. 118.
[148] Nota al versículo 31 de *Mateo* 12, *Nuevo Testamento...*, p. 28.
[149] *Juan* 18, 10-11, en *Nuevo Testamento...*, pp. 223-224.

rehusar la lucha interna en que su doctrina sume al hombre, ya que, como el mismo Jesús declaró: "no penséis que he venido a poner paz en la tierra; no vine a poner paz, sino espada"[150].

Tras esta triple negación a Jesucristo, igual que la de Pedro antes de que el gallo cantase, Antígona, como Judas, se niega a las súplicas de los demás, vivos o muertos (pp. 421-423), que no sólo le preguntan por la razón de su rechazo a toda redención, sino que le suplican insistentemente:

> ¡Espera!, ¡espera!
> ¡No dejes de esperar! (p. 423)

Y es entonces cuando se produce la negación de Antígona a la última esperanza de la muerte salvadora y liberadora:

> ¿Qué espera ya mi vida si no espera la muerte?
> ¿Si la muerte no tiene espera para mí?
> Esperar, ¿qué? ¿Quién puso la espera en la muerte?
> ¡Si la tierra nos quiere sólo para vivir!
> Nada tiene esperanza más allá de la vida.
> ¡Y la vida no tiene esperanza de amor! (pp. 423-424)

La pregunta de Antígona queda en el aire, ¿de qué sirve la esperanza en la vida y la muerte, si la vida "no tiene esperanza de amor"?. Antígona, ante esa dura realidad, prefiere la muerte, mientras que los demás, ciegos a la realidad de la muerte de Etéocles y Polinice, también estarán ciegos a la causa de la muerte de Antígona. De ahí que la obra termine con esas preguntas lanzadas por el Coro al público o al lector:

> ¿Por qué muere Antígona?
> ¿Por quién muere?
> ¿Para qué muere? (p. 426)

Antígona se negó a aceptar esa realidad, esa falta de amor en otros y en sí misma. Esta actitud la condujo a una situación de angustia que provoca su negación como persona y fuente de vida, pero también su reafirmación como persona, como Antígona, como la no-procreadora. Al rehusar toda esperanza de vida propia o ajena, sólo le queda la esperanza en la muerte como liberación. Y la muerte, según la doctrina cristiana, es la salvación que ella busca. Negar, por tanto, a Cristo es negar esa salvación y la esperanza en lo último en que se puede tener, en la muerte.

Se trata del último guiño o aforismo de Bergamín, que parece jugar con nosotros y con las palabras a lo largo de toda la obra. Misterio, tragedia, y también ironía y juegos de palabras. De forma bergaminesca podríamos preguntarnos al acabar de leer la obra, ¿ realmente es la esperanza lo último que se pierde?.

---

[150] *Mateo* 10, 34, en *Nuevo Testamento...*, p. 24.

9. Estudio introductorio a *La cama, tumba del sueño.*

Junto con *Medea, la encantadora*, constituye una de las dos piezas en un acto que escribió nuestro dramaturgo durante el exilio. El texto tal y como nos ha llegado aparece publicado por primera vez en la revista *Primer Acto*[1], a continuación de *La sangre de Antígona*. Al inicio y final de la pieza se consignan dos interesantes datos para nuestro estudio, el hecho de que estemos ante una "segunda versión" del drama ideado por Bergamín, así como la posible fecha y lugar de creación: "París, 26 de junio de 1956"[2]. También se recogen dos dibujos del autor, que representan un pájaro y la firma del propio Bergamín.

Los dibujos de ambos pájaros aportan un aire personal a la obra que no debe ser despreciado. En efecto, nuestro autor solía rubricar con esos dibujos sus cartas y dedicatorias de libros[3] y solía considerarse como un pájaro que "ve la realidad y su pretensión, su falacia. Ve la realidad y la irrealidad que la devora: el hueco tras de la máscara sin que la máscara desaparezca ni se haga irreconocible. Desenmascara así la historia mostrando su oquedad y más poéticamente aún, dejando tembloroso y firme su corazón de esperanza irreductible, de aliento humano y divino al descubierto"[4]. En ese sentido, se expresan también algunas de sus poesías:

Me escondo de mí mismo en las palabras
huyendo de un silencio
que abre a mi corazón el tenebroso
abismo del infierno.

Huyendo de una muerte tan callada
que apenas si la siento
como el vuelo de un pájaro invisible
posándose en mi sueño.

Como el vuelo de un pájaro que huye
como huye el pensamiento
del infinito espacio que le miente

---

1 *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril de 1983), pp. 70-80. Otra edición de la obra ha aparecido con posterioridad a la muerte de Bergamín *en Art Teatral (Cuaderno de minipiezas ilustradas*), Valencia, año IV, 4 (1992), pp. 7-15. Por último tenemos que destacar que esta pieza la estrenó en 1993 la compañía Theatre Lucifers, con la participación de su nieta, y actriz, Beatriz Bergamín (*cf.* Guillermo HERAS, "Divagaciones sobre el primer teatro de José Bergamín", *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación*, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997), p. 80).

2 *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril de 1983), p. 70 y 80, respectivamente.

3 Dato que recuerda José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA en su libro *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, p. 67.

4 María ZAMBRANO, "José Bergamín" en *Poesías casi completas* de José BERGAMÍN, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 8-9.

la estrellada del cielo[5].

Respecto al primer dato, debemos reconocer que esa posible "primera versión" de la pieza ha pasado a engrosar las filas de las piezas teatrales perdidas de Bergamín, si bien cabe suponer que no se tratara de otra cosa más que de la creación original, en francés, de la que ésta sería una mera traducción, o bien, una versión más elaborada. Por desgracia, ese primer estadio de la obra en lengua francesa no ha podido ser consultada por nosotros, aunque sabemos que Gonzalo Penalva ha conseguido, recientemente, hacerse con la misma. Sin duda, el cotejo de ambas ediciones resultará interesante para comprobar las variantes y semejanzas entre ambos textos.

El segundo dato resulta mucho más significativo, ya que sitúa esta obra, al igual que *La sangre de Antígona*, en los años que permaneció Bergamín en París, antes de volver, por primera vez a España tras su exilio. Durante los tres años, desde 1955 hasta 1958, que permanece en la capital francesa, residirá en la Cité Universitaire como huésped de la Casa de México[6]. Fueron años de penurias y soledad – como explica en numerosas cartas a su amigo y discípulo Guido Castillo[7] -, cuya única finalidad estribaba en esperar la documentación y el permiso para poder regresar y reunirse con los suyos en España. Durante esta etapa, su producción literaria se reduce a varios artículos para *El Nacional* de Caracas; una colaboración en *Esprit;* algunos poemas de cuya existencia sabemos por la alusión en una carta a Carmina Abril[8]; la publicación del libro de ensayos, *La corteza de la letra* en 1957, aunque su contenido fue redactado entre 1951-1952[9]; el prólogo al volumen de fotografías *Cante hondo* de André Martin[10]; y las dos piezas teatrales que aparecen publicadas en *Primer Acto* varios años después.

La situación en la que se encontraba Bergamín explica, a nuestro entender, el sentido de las dos obras que escribe en esta breve etapa parisina, *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño*. Sus ansias por regresar le llevan, en la primera, a tratar el

---

[5] Hemos transcrito el que aparece en *Poesía, III*, p. 92; pero también encontramos "pájaros" en *Poesía, I*, p. 103 y 116; y *Poesía, II*, p. 115 y 117.

[6] Sobre este "primer exilio" de Bergamín en Francia, ver las páginas que le dedica Gonzalo PENALVA en su biografía *Tras las huellas de un fantasma* (Madrid, Tuner, 1985, pp. 186- 192, del sexto capítulo); así como el apartado "Exilio en Francia (1954-1958). De la mano de Sófocles y Baudelaire: *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño*" en el primer capítulo de esta tesis.

[7] Tal y como el propio Guido Castillo nos manifestó en una entrevista celebrada con él el 26 de marzo de 1996. Por desgracia, no hemos podido corroborar esa información con la lectura de dichas cartas.

[8] "Ello es que cuando vuelvas a Madrid acaso te encuentres, o te lleven Fernan y Tere, un *Cancionerillo del Duende*, con más de ciento cincuenta coplas o cantarcillos de soledad y soledades, que me salieron, en vez de suspiros y lágrimas, este verano de París", carta fechada el 24 de abril de 1955 y recogida en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 194, nota 20. También sabemos de su existencia por una carta que escribió Max Aub a Bergamín, fechada el 16 de abril de 1964, donde le preguntaba sobre qué poemas inéditos de *Cancionerillo del Duende*, escritos en París en 1955, puede publicar en la revista que está creando, *Los Sesenta* (Archivo Max Aub, Segorbe).

[9] *op.cit*., p. 192.

[10] París, Editions du Seuil, 1957.

tema de la guerra civil y el destierro, que había tocado sólo al principio de su exilio, en *La hija de Dios* y *La niña guerrillera*, así como en *Tanto tienes*, aunque fuera de forma más marginal. Por su parte, en la pieza que nos ocupa, nos encontramos al Bergamín imitador de modelos literarios anteriores e indagador de verdades sobre el hombre, la realidad y el teatro, cuya respuesta sólo intuye, nunca dogmatiza.

9.1.Referentes literarios de *La cama, tumba del sueño.*

Como en otras obras de nuestro autor, las referencias literarias son numerosas, y bien explícitas desde el principio, por parte de Bergamín. Así, en el texto de *Primer Acto*, se nos informa que "el original francés, titulado *Le lit tombeau du rêve ou la chambre a couclar*, se inspira en el poema en prosa de Baudelaire, leído por el fantasma: *La chambre-double*"[11]. En las notas a pie de página ya indicamos qué pasajes en concreto recita literalmente ÉL, ENMASCARADO, al inicio de la Escena Segunda (p. 439 y ss.). Pero la utilización de este poema de Baudelaire, "El doble aposento", que se incluye en *El Spleen de París* [12], va más allá de la simple anécdota de incluir parte del mismo en la pieza teatral. En efecto, se trata de un texto de carácter autobiográfico, donde el poeta francés se enfrenta con sus fantasmas: la Realidad, el Tiempo y la Vida. Estos tres temas cobran también importancia en el texto bergaminiano, donde se cuestiona la consistencia del hombre y de cuanto le rodea; donde la duplicidad de realidades no sirve más que para resaltar su escasa solidez. Las preguntas sin respuesta y los aforismos permiten a nuestro autor adentrarse en el misterio de la existencia, pero no descifrarlo.

¿Qué otros puntos de contacto podemos encontrar entre Bergamín y Baudelaire? o, dicho de otro modo, ¿en qué otros textos de nuestro autor encontramos al poeta francés?. Lo cierto es que no en muchos. Y es que aunque Baudelaire formó parte de sus lecturas juveniles, como nos recuerda el propio Bergamín[13], no constituirá uno de sus compañeros principales de viaje literario a lo largo de su obra. Así, por ejemplo, no será uno de los ocho poetas que reseña en su *Fronteras infernales de la poesía*, y apenas encontramos un artículo suyo que trata "Del satanismo de Baudelaire"[14], entre las muchas páginas que nuestro dramaturgo dedica a la crítica literaria. Sin embargo, y aunque en este artículo sólo se limite a disertar sobre la figura del diablo, ya rememora una escena parecida a la que recuerda en la pieza que nos ocupa:

---

[11] *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril 1983), p. 70. Dato que, a pesar de su importancia, no se recoge en la edición de *Art Teatral*.

[12] En *Obras poéticas* de Charles BAUDELAIRE, (Madrid, Aguilar, 1963, pp. 375- 376, y notas a dicho poema de la página 432).

[13] "Pero la preponderante influencia en mis años jóvenes fue la de la literatura francesa *finisecular*, desde el romanticismo al *simbolismo*: con predilección por Nerval, Baudelaire; más tarde por Gauthier. Guíado por *Los raros* de Rubén Darío y por la lectura de Rémy de Gourmont, mi mundo juvenil vivía esa literatura apasionadamente; y aquellas lecturas culminan en Gide y, sobre todo, en Barrès: Este último es el que decisivamente influyó en mí" (Nigel DENNIS, *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 7).

[14] *El Heraldo*, México (1967), p. s/n.; recogido en *Sábado Gráfico*, Madrid, 949 (6 agosto 1975), p. 21.

> Hasta cuando es un diablo – no el Diablo, el mismísimo Diablo, aunque él lo diga – el que sube a su buhardilla del hotel Pimedón para tentarle con la descripción minuciosa, detallada, de las bellezas de un cuerpo femenino. Fácil trampa. En la que no cayó el poeta. La artificialidad de sus paraísos como la malicia o maldad artificiosa de sus paradisíacas flores, en definitiva enfermizo testimonio de su malicia misma y de la muerte, ¿siguen siendo para el poeta enmascaradoras imágenes para exorcizar al demonio o a los demonios?[15].

Por otro lado, sólo hallamos dos epígrafes que contengan una cita del autor romántico en sus poesías[16]; o alguna referencia a sus pensamientos en *Aforismos de la cabeza parlante*[17]. Ni siquiera lo edita, cuando tuvo oportunidad, dentro de las colecciones de Cruz y Raya o de Séneca. Aunque ambos coincidirán al elegir el título de una obra de Terencio, *Hautontimorumenos* ("*El que se atormenta a sí mismo*"), como nombre propio de un personaje, en el caso de Bergamín y su *Coloquio espiritual del pelotari y sus demonios*[18], o epígrafe de uno de los poemas en el del poeta francés[19].

Respecto a las ideas de Baudelaire a las que recurre Bergamín en alguno de sus escritos, destacan dos: el concepto de "ala de la imbecilidad"[20] y la concepción de la poesía como "arte de temblar". Precisamente, con este título inicia el tercer capítulo de su libro de aforismos, *La cabeza a pájaros (1925-1930),* donde nos deja escrito que "La poesía de Baudelaire era estremecimiento nuevo: todo lo nuevo es estremecimiento, y toda poesía, arte de estremecerse de nuevo: arte de temblar"[21]. Y, así, si la primera idea no recibe mucho eco en el pensamiento y en la obra de nuestro autor, nunca dejará de "temblar" a lo largo de toda su obra. Ese estremecimiento que destaca Bergamín como esencial en toda producción literaria no entra en contradicción con su gusto por las paradojas y los juegos de palabras, pues lo que pretende es que temblemos, que nos sacudan, como si fueran recién expresadas y oídas, las frases hechas o poemas que él nos propone.

Quizá esta coincidencia nos ayude a considerar mayor la influencia de Baudelaire en una pieza en la que aparentemente el poema en prosa sólo ha servido para proporcionar el título y unos párrafos en una de las escenas. Y es que el "temblor" que delata al poeta francés en esta breve pieza es el mismo que aparece en la obra

---

[15] *art. cit.*, p. s/n.

[16] Concretamente, en *Poesía, II*, p. 95 y 139.

[17] Madrid, Turner, 1983, pp. 23-24, 60 y 77-78.

[18] En José BERGAMÍN, *La risa en los huesos*, Madrid, Nostromo, 1973, pp. 141-159.

[19] "El Heatruntomorumenos", *Spleen e Ideal,* en Charles BAUDELAIRE, *Poesía completa (edición bilingüe),* Barcelona, ediciones 29, 1977, pp. 231-233.

[20] "El hombre es criatura de creación, de poesía divina. Si se enorgullece de serlo, creyendo serlo por sí mismo, se sataniza, se apaga; pierde esa misma inteligencia, don divino; se idiotiza al golpe del *ala de la imbecilidad* satánica como la sintió Baudelaire. Por eso debemos desconfiar de los que nos dicen de sí mismos que son poetas o intelectuales. Son precondenados al infierno dantesco" ("Intelectuales", en *Al fin y al cabo (prosas),* Madrid, Alianza, 1981, pp. 175-176).

[21] *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 111.

bergaminiana, aunque el distanciamiento que busca Bergamín nos haga olvidar que se están poniendo sobre el escenario grandes inquietudes del hombre de hoy y de siempre: la pérdida de identidad, el enmascaramiento de los otros y de nosotros mismos, el paso del tiempo o el espectro de la muerte, la libertad para escapar del ambiente donde nos encontramos, la complejidad de la realidad, y la existencia del hombre.

Preocupaciones todas ellas que encontramos en Bergamín y en otros modelos literarios por los que sintió especial preferencia, los autores del Barroco español y, más concretamente, Calderón y Quevedo. No en vano incluía a ambos, junto con Gracián entre los escritores que cultivaron el puro disparate, "porque en ellos, por así decirlo, es el disparate quien razona, abstracto o abstraído; mientras que en los otros, [Cervantes, santa Teresa y Lope], por el contrario, fue la razón vivísima, y por serlo, la que disparataba"[22]. Son innumerables las ocasiones en que nuestro dramaturgo recurre a Calderón, cuyo vivir soñando le parece la más acertada metáfora sobre la vida; y también son muchos los críticos que han señalado los rasgos quevedescos de Bergamín[23].

Sobre todo, destaca en la figura de Quevedo –como también podría decirse de Baudelaire o del propio Bergamín – su capacidad para no permanecer indiferente ante la vida, sino su pasión existencial, que tan bien resume este verso del autor barroco que tanto le gustaba paladear a Bergamín: "La vida nueva que en niñez ardía", que le sirve como epígrafe a uno de sus poemas[24], y a una de las secciones de su *Aviso de escarmentados del año que acaba y el escarmiento de avisados para el que empieza de 1935.* Título también este último con cierto toque quevedesco. Respecto a la pasión vital en la que ardía Quevedo, Bergamín había explicado en una ocasión que "el español se quema a sí mismo en ese fuego, consumiéndose o purificándose. Que por ese fuego de nuestro popular purgatorio español dijo Santa Teresa que *unas almas se purifican al arder y otras se consumen.* Se purifica la santa castellana. Se consumía Quevedo. Arder en ese humano y divino fuego, consumiéndose o purificándose, es enrojecer y amarillear de amor y de odio, de generosidad y de envidia"[25]. Pero, especialmente significativos para la obra que nos ocupa son los fragmentos que recoge el Bergamín editor en *Cruz y Raya.* Se trata, en un caso, de una antología de textos, epístolas y versos, seleccionados por J. M. Semprún y Pablo Neruda[26]; y una selección de *La cuna y la sepultura*[27], obra de innegable inspiración para *La cama, tumba del sueño*.

---

[22] "El disparate en la literatura española: el disparate en Quevedo, Gracián y Calderón", en *La Nación,* Buenos Aires (9 agosto 1936), p. 32; recogido en "El disparate en la literatura española", *Disparadero español, III: El alma en un hilo,* México D.F., Séneca, 1940, pp. 11-64.

[23] Giuseppe MAZZOUCHI, "La *Oda Horaciana* de *Hora última*", en AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín,* Universitat de Lleida, Pagès editors (El Fil d'Ariadna, 20), pp. 97-112; José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...,* p. 144; Rosa María GRILLO, "La prehistoria de un poeta: Bergamín en Uruguay (1947-1954)", en AA.VV., *Homenaje a Bergamín,* Madrid, Consejería de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1997, pp. 198-207; y María ZAMBRANO, "El escritor José Bergamín", *Revista de Occidente,* Madrid, 166 (marzo 1995), pp. 19-24.

[24] *Poesía, I,* p. 174.

[25] José BERGAMÍN, "La mirada fija", *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia,* Madrid, Júcar (La Vela Latina/Ensayo), 1974, pp. 10-11.

[26] *Cruz y Raya,* Madrid, 33 (diciembre 1935), pp. 83-101.

La idea de que no sólo la pasión por vivir – llámese temblor poético o llama que consume -, sino que también la muerte nos acompaña desde nuestro nacimiento, aparece también frecuentemente en Bergamín, a través de las imágenes del esqueleto o del fantasma a las que recurre en esta obra[28]. Idea barroca que toma fundamentalmente de Quevedo, como reconoce en otros textos suyos:

> No es la muerte una calavera con guadaña, sino los muertos; estos huesos son el dibujo sobre el que se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis y sois vosotros mismos vuestra muerte...[29].

Esta idea de la muerte como compañía inseparable del hombre también aparece en un cuento de Pardo Bazán[30] y, en el caso de la obra que nos ocupa, se complementa con la imagen antes citada de la tumba vinculada a la cuna y, por tanto, al nacimiento de cada uno de nosotros:

> La *obra de los gusanos* no es obra divina, sino diabólica, porque es la obra devoradora, no del tiempo, sino de la muerte. Porque *los herederos legítimos de un cadáver son los gusanos* - como hubiera dicho shakespearianamente Quevedo..., para decirnos que *el sepulcro es la institución de la muerte; que la institucionalidad inmortalizadora es la tumba*[31].

Pero no se trata de un concepto meramente quevedesco, pues idéntica idea encontramos en una de las obras de Calderón:

> FERNANDO. (...)
> Pisando la tierra dura
> de continuo el hombre está,
> y cada paso que da

---

[27] *Cruz y Raya*, Madrid, 35 (febrero 1936), p. 118.

[28] Ver al respecto, las notas 33 y 37 a *La cama, tumba del sueño o El dormitorio.*

[29] En el segundo capítulo de la serie emitida por la televisión francesa en 1975, *Los ángeles exterminados*, que se transmitió dentro de "La noche temática" de TVE2 el 30 de junio de 1996, recoge esta idea de Quevedo que, más tarde, citará en "Música y máscara de la sangre": "El esqueleto no es la imagen o figura de la muerte, sino los muertos – como pensó Quevedo -: la imagen o figura de la muerte es el hombre desnudo" (José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido*, Madrid, Adra, 1976, pp. 118). Este texto de Francisco de Quevedo pertenece a *La visita de los chistes* (en *Obras de Quevedo, I*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 23), 1946, p. 335). Véase también la nota 34 a *La cama* y la nota 42 a *La sangre de Antígona.*

[30] En concreto, en el cuento titulado "La madrina", *El Imparcial* (1 diciembre 1902); recogido en Emilia PARDO BAZÁN, *Cuentos completos, III,* edición de Juan Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza conde de Fenosa, 1990, pp. 163-166. Curiosamente también se recoge en este relato el fragmento de *La visita de los chistes* de Quevedo comentado en la nota anterior (*op. cit.*, p. 165).

[31] "Comienzan su obra los gusanos [de un verso de Rubén Darío]", *Sábado Gráfico,* Madrid, 897 (10 agosto 1974), p. 29.

es sobre su sepultura[32].

Precisamente, Bergamín recurrió a *El príncipe constante* en otras ocasiones, pues fue una de las obras elegidas para la edición de Calderón que él mismo prologó[33], y reproduce una escena de la Jornada II de dicha obra en el Almanaque de *Cruz y Raya* del año 1935[34]. Además, el sentido de esos versos - la fragilidad de la vida es igual a la de las flores y las estrellas – vuelve a surgir en *¿A dónde iré que no tiemble?* o en *Melusina;* así como en algunos de sus poemas[35].

Pero, sobre todo, Bergamín evoca en *La cama, tumba del sueño* al Calderón de *La vida es sueño,* donde también su protagonista asocia en una de sus intervenciones los dos lugares que acompañan el sueño del hombre, desde sus primeros hasta sus últimos días:

SEGISMUNDO. (...) Tan poco del mundo sé,
que cuna y sepulcro fue
esta torre para mí:
y aunque desde que nací
(si esto es nacer) sólo advierto
este rústico desierto,
donde miserable vivo,
siendo un esqueleto vivo,
siendo un animado muerto[36].

Por otro lado, a lo largo de la obra los protagonistas se preguntarán en varias ocasiones si lo que están viviendo, lo que están viendo, es real o soñado. Nuestro dramaturgo conocía y citaba con frecuencia frases de diversos autores sobre esta cuestión. Así, de Heráclito toma la idea de que "todas las cosas que vemos cuando estamos despiertos son muerte, lo mismo que todas las que vemos cuando estamos dormidos son sueño"[37]; y de la lectura directa de Novalis, o a través de Augusto Ferrán, conocía la cita

---

[32] Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa,* estudio preliminar de José Bergamín, Barcelona, Océano, 1999, Jornada III, Escena VIII, p. 93, vv. 2516-2519.

[33] Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa,* estudio preliminar de José Bergamín, Buenos Aires, W. M. Jackson, 1948; reeditado en Barcelona, Océano, 1999.

[34] José BERGAMÍN, *Signo y diseño de "Cruz y Raya" (1933-1936),* Verlag Detlev Auvermann KG Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, 1974, p. 42.

[35] *cf.* la nota 14 a *¿A dónde iré que no tiemble?,* la nota 73 a *Melusina*; y *Poesía, II*, p.10, *Poesía, V*, p. 36 y *Poesía, VII*, pp. 38-39. Respecto a este último poema de Bergamín, titulado "Oda Horaciana" y uno de cuyos epígrafes corresponde a la citada obra de Calderón, ver "La *Oda Horaciana* de *Hora última*" de Giuseppe MAZZOUCCHI (AA.VV., *En torno a la poesía de Bergamín...,* pp. 97-112).

[36] Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño,* en *El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa,* estudio preliminar de José Bergamín..., p. 116.

[37] Almanaque de *Cruz y Raya* para el año 1935, *Signo y diseño de "Cruz y Raya" (1933-1936)...,* p. s/n.

del primero de que "El mundo se torna sueño, el sueño se torna mundo"[38], así como la pregunta que realizaba el segundo, en la dedicatoria del libro *Una inspiración alemana*: "¿Son un sueño real o una realidad soñada? Lo ignoro"[39].

Al margen de los numerosos textos donde la vida viene asociada con el mundo onírico sueño para Bergamín, nos interesa centrarnos aquí en la pieza teatral que estamos estudiando, pues en ella ya se dan las numerosas interpretaciones que dicha imagen tiene en Calderón o en Baudelaire[40]. Así, el vínculo entre ambos modelos literarios aparece en todas las ocasiones en que se alude al sueño o a los sueños, en todas las acepciones con que se cita en la obra. Y es que el sueño puede ser la muerte o la felicidad (p. 436); un espacio como esa "alcoba que parece un sueño" sobre la que gira el título y toda la obra (p. 439, nota 25); el Espectro o Ídolo que tanto conmociona al autor francés y a nuestro dramaturgo (p. 440, nota 28); o bien, indicar la confusión entre realidad y ficción (p. 442, nota 33) – en la vida y en el teatro -, ya que en ocasiones permanecemos en ellas, "como dentro de un sueño" (p. 443). Bergamín no nos desvela qué acepción es la adecuada, si se trata de un sueño real o de una realidad soñada, ni qué "tú" se esconde tras la pregunta que ELLA realiza al principio y al final de la obra, pero de cuyo sortilegio tampoco escapamos nosotros, los lectores-espectadores.

9.2. Situación y estructura de la obra.

Si de todas sus piezas en el exilio es la única, junto con *Medea, la encantadora*, constituida en un acto, también tenemos que destacar que estamos ante la segunda obra dramática escrita totalmente en prosa, después de su antecesora *La hija de Dios*. En efecto, en *La cama, tumba del sueño* no se incluyen versos o canciones de otros poetas - como era el caso de *Tanto tienes* -; o partes explícitamente poéticas en el desarrollo de algunas de sus escenas - *Medea, la encantadora* o *La sangre de Antígona*, por ejemplo -. Sin embargo, la última obra teatral que nos ha llegado de Bergamín posee una serie de peculiaridades que la diferencian de las antes citadas. Así, aunque esté pensada en un "acto", se incluye una subdivisión en tres escenas y una cuarta final que no aparecen reseñadas en *Medea*, donde el subtítulo "explosión trágica" ya nos ayudaba a entender, además, el porqué de un solo acto. Por otro lado, a pesar de estar escrita en prosa, es innegable el carácter poético - de prosa en verso - que poseen los fragmentos que reproduce de la obra de Baudelaire, *La chambre-double*, que le sirvió como motivo de inspiración. Por último, y hablando de títulos, si bien el epígrafe entero que corresponde a

---

[38] José Pedro DÍAZ, "Introducción", a *Obras completas*, de Augusto FERRÁN, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 164), 1969, p. XLVII.

[39] *op. cit.*, p. 129.

[40] Para el tema del sueño, ver la nota 12 a *Tanto tienes cuanto esperas*, y sobre Calderón según Bergamín, "Las cuatro esquinas del sueño" (*Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer (Temas de hoy y de siempre, 2), 1973, pp. 141-164).También puede encontrarse más información sobre el "sueño" en Bergamín en: Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 20 y 22; Helen WING, "La poesía exílica de José Bergamín" (AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, p. 199); y Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, "José Bergamín, poeta de senectud: en torno a su última poesía" (*op. cit.*, pp. 244-245).

la pieza guarda relación con ese gusto bergaminiano de otorgar más de uno a sus composiciones teatrales - *Tanto tienes cuanto esperas o El cielo padece fuerza o La muerte burlada, Melusina y el espejo o Porqué tiene cuernos el diablo,* y *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas* - constituirá éste uno de los pocos textos dramáticos donde no se especifique el "subgénero"[41], sea éste "misterio", "figuración bergamasca" o "romance". Siguiendo el afán paradójico y de originalidad que imprime nuestro dramaturgo a ese tipo de categoría estética, podríamos denominarlo como "teatro de alcoba", pues es ése el ámbito donde se desarrolla la acción. Sabemos la poca consideración que tenían algunos contemporáneos de Bergamín hacia un tipo de teatro totalmente convencional o realista[42], pero, sin duda, una vez más vuelve a sacar partido del sentido que para los espectadores de esa época tenía que la obra transcurriera en un espacio doméstico y burgués.

Ya la ambientación de los hechos resulta manifiestamente irreal e indeterminada. Rasgo atípico en el teatro escrito durante su exilio, pues Bergamín solía especificar y ofrecer más detalles sobre la época y lugares en que transcurrían sus obras. Así, en una Tebas clásica pero a la vez cercana, sucedía *La sangre de Antígona:* "La ciudad de Tebas después de padecer un sitio angustioso ha visto huir por cada una de las siete puertas de sus murallas a sus sitiadores vencidos"[43]; mientras que la vida de Santa Catalina lo remonta a "la ciudad de Siena, en la primavera de 1377. Empieza al anochecer de martes de carnaval y termina al amanecer del miércoles de ceniza"[44]; "en Guatemala. Siglo XVI" transcurrirá *¿A dónde iré?*[45] y en el Madrid del siglo XVII su adaptación de *La gatomaquia* lopesca[46]. El resto de obras se sitúan en algún lugar de la España contemporánea bien especificado: "La acción en España, en un pueblecito de la paramera de Ávila, llamado *La hija de Dios*. El verano de 1936. Noche de luna llena, nubilosa y clara, entre dos crepúsculos. Un vientecillo fino y frío corre toda la noche por los campos"[47]; "La acción en España. Época actual [1944]. En el alto Aragón, adentrado en el Pirineo: cerca de la frontera francesa, no lejos de Hecho ni de Ansó, bajando hasta Jaca. Es invierno de grandes nieves"[48]; o "La acción en Córdoba, a orillas del río Guadalquivir junto al puente romano. En nuestro tiempo"[49]. Y únicamente, hemos encontrado esa imprecisión espacial en *Melusina y el espejo* - "La acción en la ciudad de Melusa, capital de Melusia, y sus alrededores. Época melusiana"[50] -, aunque en esa obra nuestro dramaturgo señale la ambientación renacentista y romántica que debe poseer la obra y coloque a personajes como Arlequín o Polichinela para ofrecer cierto aire italianizante.

---

[41] Comparte ese honor con *La hija de Dios* y *La sangre de Antígona.*

[42] *cf.* las opiniones vertidas por intelectuales como Ramón Pérez de Ayala, Cipriano de Rivas Cherif, Julio Álvarez del Vayo, Luis Araquistain, Eugenio D'Ors o Antonio Espina y recogidas por Guillermo HERAS, "Bergamín: crónica de una ausencia", *Cuadernos El Público,* Madrid, 39 (abril 1989), pp. 29-30.

[43] *La sangre de Antígona,* p. 385.

[44] *Tanto tienes,* p. 2.

[45] *¿A dónde iré,* p. 268.

[46] *Los tejados de Madrid,* p. 326.

[47] *La hija de Dios,* p. 66.

[48] *La niña guerrillera,* p. 93.

[49] *Medea,* p. 291.

[50] *Melusina y el espejo,* p. 171.

Dicho lugar, además, posee un carácter marcadamente irreal, y sobre ese rasgo se incide a lo largo de la obra. Por un lado, en las acotaciones que describen dicho dormitorio como "lo más parecido al que fuera expuesto en el escaparate de una mueblería de lujo" (p. 429), o tan ajeno a los protagonistas que éstos se ven obligados a tocar sus muebles para comprobar que son reales (p. 433). En otro momento se hace referencia a sus puertas y a ese ventanal infranqueables (pp. 434-435) que, a pesar de estar cerrados como "con cien llaves", se abren sin problemas al final de la obra (p. 445), o son atravesados "sin abrirlas" por los fantasmas (p. 439). Por otro lado, esta sensación de irrealidad viene también intensificada en los diálogos, donde se plantea la duda de si se trata de un espacio teatral o de un escaparate (pp. 431), o quizás de "una alcoba que parece un sueño", como la de Baudelaire (p. 439).

Ese énfasis sobre la irrealidad del escenario en el que transcurre la acción no es baladí, pues la duda sobre la consistencia o veracidad de cuanto y quienes nos rodean será uno de los temas más importantes en las tres escenas y la escena final en que se divide la obra. Así, en la primera y más extensa, (pp. 430-438), la aparición de los dos personajes, ÉL y ELLA, procedentes del proscenio, ya nos coloca en la situación de decidir si son actores en realidad o público como nosotros, si tienen existencia y nombre real o bien asumen un anonimato que les permite representar, en cierto sentido, a cualquier hombre o mujer. Por otro lado, los diálogos que se suceden entre ellos cuestionarán otros hechos: si se conocían o habían visto antes, de dónde han venido, qué hacen en esa alcoba y quiénes son realmente. El ocultar los nombres "auténticos" de ambos personajes, por un lado, y el preguntarse, como todo ser humano, sobre cuanto les rodea, los convierte en prototipos de toda la humanidad, pues todos esos interrogantes no sólo se los plantean el uno al otro, sino nosotros respecto a ellos y, lo que realmente es más importante, sobre nosotros mismos. De entre todas esas cuestiones destacan, sobre todo, dos aspectos fundamentales: la sensación de haber soñado o vivido esa situación con anterioridad (p. 431, nota 10), así como la imposibilidad de salir de entre esas cuatro paredes cuya realidad física parece innegable (p. 434). La impresión, por otro lado, de que el tiempo y el espacio se han parado en ese instante (p. 434 y 440) y han reunido a dos personas al azar surge a lo largo de toda esta escena como una nueva pregunta sin respuesta.

Las dudas no desaparecen, sino que se incrementan con la aparición de los dos fantasmas enmascarados en la segunda escena (pp. 439-444). Pese a golpear físicamente las puertas (p. 438, nota 23), las pueden atravesar sin problemas, por lo que Bergamín no duda en aludir a ellos como "fantasmas" (p. 438 y 439). Así mismo, desde el principio son descritos de forma "convencional", por los "trajes románticos" que visten, y "teatral", por sus máscaras y porque, al contrario que los anteriores ÉL y ELLA, no surgen del público, sino de dentro del escenario. En esta escena segunda nos encontramos con siete cuadros diferentes que sirven al autor para duplicar no sólo los personajes, sino los diálogos entre los mismos y sus interrogantes. El primero y último, respectivamente, sirven como contrapunto pues, mientras en uno aparecen ÉL ENMASCARADO y ELLA ENMASCARADA elucubrando sobre la realidad que leen - precisamente, algunos fragmentos del texto de Baudelaire - y que ven (pp. 439-441), en el que cierra esta escena segunda los personajes de ÉL y ELLA dudan sobre la conveniencia de salir o permanecer en el aposento-tumba (p. 447). En medio se suceden otros cuatro diálogos cruzados entre ÉL y ELLA ENMASCARADA, y ELLA y ÉL ENMASCARADO (pp. 441-443), así como un quinto donde los dos personajes enmascarados repiten como un eco las intervenciones de los otros dos personajes (pp. 443-444).

El primer cuadro, como decíamos, supone la clara irrupción de los dos personajes enmascarados en escena, aunque su manera de presentarse no deja de ser desconcertante. En primer lugar, por el modo tan teatral, por decirlo de algún modo, en que aparecen: con "trajes románticos convencionales de bailarina y bailarín" (p. 438, nota 24) y con esas máscaras sobre las que girarán parte de los diálogos con los personajes no enmascarados que vendrán a continuación. Por otro lado, si desconcertante puede resultar su vestuario, mucho más las intervenciones que se intercambian. En efecto, ÉL ENMASCARADO aparece en escena leyendo en voz alta los poemas en prosa de Baudelaire, de igual forma que Hamlet reflexionaba sobre un texto de Pascal en *Tres escenas en ángulo recto?*[51]. Pero, en este caso, los fragmentos leídos no sirven para descubrir la situación interna en que vive el personaje, sino para crear una especie de diálogo de sordos entre los dos personajes afectados que, además, será la tónica general de toda la obra, con esas frases - convencionales o no - que se cruzan las diferentes parejas entre sí o con su correspondiente reflejo enmascarado. También esos textos refieren a la fuente literaria principal sobre la que versa *La cama, tumba del sueño* y al tema de la inconsistencia de la realidad respecto al que gira toda la pieza.

Siguiendo en esta segunda escena, resulta muy interesante comprobar cómo los cuatro diálogos cruzados repiten y dan vueltas sobre las mismas ideas, añadiendo en cada uno de ellos una nueva interrogación que no llega a ser contestada. Así, los dos primeros – entre ÉL y ELLA ENMASCARADA y entre ELLA y ÉL ENMASCARADO - terminan con la misma pregunta, dirigida a los personajes enmascarados: "¿Es que no tienes realidad?" (p. 442), como respuesta al aforismo de Nietzsche, tantas veces repetido y glosado por Bergamín, "La mejor máscara es el rostro"[52]. En los otros dos cuadros, los personajes "reales" intentan desenmascarar a los "irreales", quienes les plantean dos grandes cuestiones - el tiempo y el amor, respectivamente -, para acabar haciéndoles dudar sobre su propia existencia. Y es que en esta ocasión, la pregunta con la que terminan ÉL y ELLA ambos diálogos - "¿Crees que no existo?" (p. 442) - cuestiona la propia consistencia de los personajes no enmascarados.

Tras estos cuatro diálogos cruzados, Bergamín recurre al recurso del eco, propio del teatro barroco, aunque con una pequeña innovación. En efecto, dejará de utilizar el verso, como marcaba la tradición y sobre el que había construido las escenas de algunas piezas anteriores[53], aunque basándose en el mismo principio de que la intervención de un segundo personaje repite como una resonancia el final de la entrada anterior. En este cuadro (pp. 443-444) recoge y amplifica todas las dudas que ÉL y ELLA habían ido planteándose a lo largo de la obra, pues las Máscaras responden a las preguntas que éstos se hacen con su aseveración respectiva. Por otro lado, la acotación que cierra este sexto cuadro incide también en el carácter de sueño, teatro, irrealidad y metáfora de la vida que posee toda la pieza: "*(Ella y Él fantasmas, se lanzan dentro del lecho como si se echaran al agua, y deshacen todo, anegándose en ropa hasta desaparecer entre ella para aparecer enseguida como si resucitasen)*" (p. 444), y sobre el que ya hemos hecho referencia con

[51] *cf.* nota 25 de *La cama, tumba del sueño.*
[52] Ver al respecto la nota 7 a *Tanto tienes.*
[53] Como puede verse en la nota 68 a *La niña guerrillera* y en las notas 26 y 159 a *Melusina y el espejo.*

anterioridad. Dimensión, además, soñada o imaginada, que el propio Bergamín explica en uno de sus ensayos:

> La separación entre la *persona dramática* del hombre lo que pudiera llamarse la personalidad trágica del mundo (...) ofreció a la figuración teatral una perspectiva o dimensión profunda que en el teatro primitivo griego no hubiera podido nunca darse. Por eso se rompieron sus tres unidades: por esta cuarta dimensión dramática, una especie de espacio-tiempo imaginativo. El drama humano es una verificación patética del cristianismo. Solamente cuando el hombre aprende que su propia naturaleza es distinta del mundo, puede plantearse a sí mismo su propia figura, o representación humana de su ser en el tiempo, como un problema, como una cuestión verdaderamente dramática[54].

La inquietud se cierne sobre los personajes no enmascarados, cuyas sombras o dudas espirituales se hacen físicas, al hacerse "el oscuro". Oscuridad que permanece en la breve escena tercera, compuesta por un nuevo diálogo cruzado entre los personajes que se repite por dos veces. En él los personajes enmascarados guían hacia la luz a su pareja "real" de sexo opuesto. Y la luz se hace, por fin, en la escena final, donde ELLA y ÉL serán los que se quiten los antifaces para descubrirse de nuevo:

ÉL. ¡Ah! ¿no eres tú?
ELLA. ¿Y tú, no eres tú? (p. 445)

Preguntas decepcionadas, pero que recuerdan las que inician la obra:

ELLA. ¿Quién eres tú?
ÉL. ¿Y tú? (p. 430)

y que, como hemos comentado antes, parecen buscar nuestra propia respuesta o, al menos, nuestra propia interrogación a raíz de las cuestiones que se han ido planteando a lo largo de toda esta pieza. Por otro lado, esta estructura cíclica y repetitiva nos recuerda a ese tipo de cuentos o historias que nunca acaban, sino que vuelven a empezar - siempre igual o siempre nuevas - y a las que ya había recurrido Bergamín en otros textos teatrales. Así, en *La niña guerrillera,* tanto los personajes de las Tres Viejas como de las Tres Muchachas parecen incidir en el carácter irreal y legendario de la protagonista, cuya figura no desaparece nunca, sino que se va renovando en una sucesión de guerrilleros que se van relevando perpetuamente[55]. Y, si en este "romance" juega con la eternidad y repetición hasta el infinito de esos cuentos que siempre vuelven a su inicio, en *Melusina y el espejo,* se aludirá al carácter cambiante de este tipo de historias que se van contando a los niños, pues su recreación oral permite alterar alguna circunstancia o elemento de la trama, o bien relatar - ya de la misma forma, ya diferente - una narración[56].

---

[54] José BERGAMÍN, "Música y máscara de la sangre", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 124-125.
[55] Ver la nota 135 a *La niña guerrillera.*
[56] *cf.* el subapartado "Otras fuentes literarias escritas sobre *Melusina*" del estudio introductorio a dicha pieza.

Los espejos y agrupaciones de personajes en parejas o tríos en otras obras[57] también inciden en ese tono de repetición y dualidad de las circunstancias, que adquieren en *La cama* una importancia capital.

Otra cuestión muy bergaminiana que aparece en esta última escena es el contraste entre la claridad y la oscuridad, las luces y las sombras, tal y como ha señalado apropiadamente González Casanova: "así como la máscara revela el rostro al mentirlo, la sombra es reveladora de la luz, pues, tanto por contraste (sólo en las sombras podemos ver la luz) como por la propia vista, que se ciega y entra en la oscuridad cuando es luz todo lo que hay, lo luminoso es inseparable de lo sombrío"[58]. De igual forma, manifestaba Michel Mitrani que para Bergamín había una España de la luz y una España de las tinieblas, pero que ambas no estaban enfrentadas, sino que se complementaban[59]. Y tampoco resulta extraño que para esta pieza resulte el contraste perfecto la oscuridad que corresponde a la noche, momento en que transcurre toda la acción, tal y como se señala al principio (p. 429), a lo largo de la obra - "¿Pero vamos a pasarnos aquí la noche nada más que diciendo tonterías?..." (p. 434), "¡Y *(exaltándose)* es la noche de bodas!" (p. 438), "¡Si es de noche!" (p. 439) -; y en su conclusión (p. 445).

Destaca, desde luego, esta pieza por apartarse de algunos de los recursos formales que hemos contemplado en otras obras del exilio. No estamos ante un mito literario de honda tradición literaria, ni tampoco ante una representación donde la música, la poesía o el coro tomen parte activa de su puesta en escena. Esa vuelta a su primer teatro ha sido señalada por alguno de los estudiosos bergaminianos, quienes reseñan este aspecto como un rasgo que dificulta la catalogación cronológica de su obra dramática, ya que "la redacción de *Tres escenas en ángulo recto* o de *Enemigo que huye* en los años veinte y las de *Melusina y el espejo* y *Medea, la encantadora* en los cincuenta avalaría la idea de un abandono de la experimentación si no hubiera escrito en fecha más reciente – hacia 1956 – *La cama, tumba del sueño* o *El dormitorio*"[60].

De esta forma, la "rareza" manifiesta de la pieza que nos ocupa queda, sin embargo, compensada por otros rasgos del más puro estilo bergaminiano que aparecen en *La cama, tumba del sueño*. Nos referimos al aire rápido y aforístico de los diálogos, su afición por duplicar escenas o personajes - o incluso intervenciones - dentro de una obra, así como el aire de duda manifiesta ante la realidad exterior que denotan todas las páginas de esta pieza. Todas ellas nos remiten al teatro de vanguardia o de juventud de Bergamín, en el que destacan "sus reflexiones sobre personajes imperecederos como Hamlet, Don Juan o el Doctor Fausto, junto a la abstracción de personajes como Los ángeles de rayo X, el carrete de Ruhmkoff, los fuegos fatuos, los animales del arca, las cochinillas; los personajes poéticos como Puck, Perdita, el Diablo o la Damita; los diálogos repletos de

---

[57] Véase las páginas dedicadas a "La vida y la muerte" en el capítulo tercero de esta tesis.
[58] José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 84.
[59] En el coloquio que sobre Bergamín dedicó "La noche temática" de TVE2 el 30 de junio de 1996. También lo pone de manifiesto en uno de sus aforismos: "POETA: no le tengas miedo a la oscuridad. Mientras más oscuro es el poeta, más clara es su poesía" (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 114).
[60] Jerónimo LÓPEZ MOZO, "Bergamín y la cuadratura del círculo (seguido de un paseo por *Melusina y el espejo*)", *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), p. 15.

aforismos, de referencias filosóficas o de construcciones verbales de una inaudita imaginación, sus vinculaciones con movimientos artísticos de las vanguardias de los veinte y treinta tales como la Bauhaus o el Constructivismo, la gran carga de fina ironía, de homenaje al teatro popular de otros tiempos, hacen de su teatro intelectual un placer que va más allá de la ramplonería con que el género de literatura dramática se ha tratado en muchos momentos de nuestra historia"[61]. De esta forma, no existiría una ruptura clara con su anterior teatro – escrito o no en el exilio - , sino que la creación dramática de Bergamín, derivaría de una escritura "profundamente original, renovadora, vitalista y comprometida con los movimientos más vanguardistas en su primer teatro, para luego ir acercándose a un discurso cada vez más realista y cercano a la denuncia y al teatro de agitación por un lado o al teatro de análisis por otro. No obstante habría que preguntarse si la concepción de un teatro vanguardista, tal y como lo concibieron determinados creadores de los más importantes ismos europeos, podría hacerse extensible a las propuestas artísticas de Bergamín, ya que, a mi entender, su teatro tendría más que ver con su discurso vinculado a su creación política que con un afán desmedido de transgresión de los códigos tradicionales del teatro. (...) Por otra parte, de todos es conocido el reconocimiento que Bergamín sentía por nuestro teatro del Siglo de Oro como lo demuestra su teatralización escénica de *La gatomaquia* de Lope de Vega, o en las huellas que el teatro popular deja en *La hija de Dios* o *Medea, la encantadora*. Así pues, creo que la creación de literatura dramática se movió siempre, en la escritura bergaminiana, en un equilibrio estilístico entre tradición y modernidad"[62].

Estaríamos, por tanto, ante una invitación a pensar o a reflexionar a partir de ese interrogante que, a modo de obra dramática, nos lanza Bergamín, como en otras ocasiones lo ha hecho bajo la forma de un aforismo o un poema determinado.

9.3. Temas e interpretación de *La cama, tumba del sueño.*

Tal y como hemos podido ver con anterioridad, Bergamín recurre en esta última pieza de su teatro en el exilio a temas tratados con asiduidad por autores del Siglo de Oro español. Sin duda, nuestro dramaturgo no acude a Calderón o a Quevedo por primera y única vez, ni tampoco constituirá la tradición barroca un marco referido solamente a su teatro. De esta manera, puede afirmar Nigel Dennis que "la poesía de José Bergamín pone de manifiesto una sensibilidad y una manera de percibir el mundo que hacen eco de las del siglo XVII. Es una poesía que trata la proximidad constante de la muerte, la tiranía del tiempo, las apariencias equívocas de la realidad, la intuición del más allá, misterioso pero perceptible"[63]. Esas cuatro preocupaciones "poéticas" no sólo acompañaron al escritor madrileño durante la etapa final de su vida, sino que ya aparecen claramente expuestas en sus ensayos y obras dramáticas aunque, en nuestra opinión, será en *La cama, tumba del sueño* donde se conviertan en verdaderas protagonistas de la pieza,

---

[61] Guillermo HERAS, "Divagaciones sobre el primer teatro de José Bergamín", *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento,* 172 (mayo-junio 1997), pp. 79-80.

[62] *art. cit.*, p. 78.

[63] Nigel DENNIS, "Tiempo y muerte en la poesía de José Bergamín (En busca de la claridad desierta)", *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento,* 172 (mayo-junio 1997), p. 44.

pues a lo largo de toda ella conformarán el tema de reflexión sobre el que dialogan los personajes, así como un aspecto al que se hace referencia en las acotaciones.

En efecto, la pareja que sube al escenario desde el proscenio menciona constantemente el misterio que rodea su encuentro (p. 430 o 435), mientras que la irrupción de los dos enmascarados agranda el abismo existente entre realidad y ficción (p. 439 y ss.). Pero ese juego con nuestros sentidos e impresiones falseadas va más allá de resultar un mero pretexto para las conversaciones entre los personajes de tal forma que aparece en otros planos de la realidad teatral. Ejemplos de lo que afirmamos los encontramos en las acotaciones a la obra, a partir de ese gusto tan bergaminiano de hacer patente el "engaño a los ojos". Así, se especifica en la nómina de personajes que tanto ÉL como ELLA deben tener "veinte años" (p. 428), mientras que en la primera acotación ya se matiza algo más esa afirmación y ambos únicamente "aparentan tener veinte años" (p. 429). Un segundo ejemplo surge a partir de la descripción del dormitorio como "lo más parecido al que fuera expuesto en el escaparate de una mueblería de lujo" (p. 429), para que la protagonista pueda afirmar sin problemas que le parece haber visto la citada alcoba "en el escaparate de una mueblería..." (p. 434). También supone una coincidencia expresa que ambos personajes surjan del público (p. 429 y nota 5) y acaben confundiendo su realidad con la teatral (p. 431), mientras que las citas literarias - "El amor y la muerte son hermanos gemelos" (p. 437, y nota 20) - y los fragmentos del poema de Baudelaire (pp. 439-440) sirven como piedra de toque de conversaciones sobre las mismas. De este modo, tema y forma de la obra se confunden en una variada realidad - o ficción - que remarca aún más la inconsistencia no sólo de los protagonistas, sino también de nosotros mismo, lectores o espectadores de la obra, ya que, podemos encontrarnos, en algún momento, en idéntica situación de desconcierto que la de los personajes de este drama. Además, los temas que se tratan también constituyen dudas o preguntas que alguna vez nos hemos planteado. Veamos por separado cada una de ellas.

En primer lugar, podemos citar la cuestión de la muerte, presencia invisible en esta pieza, pero que aparece como suspendida en el ambiente y los diálogos de la pieza. Son varias las ocasiones en que se alude al nexo entre la cama y la muerte. Así aparecen expresamente vinculados en una parte del título, "tumba del sueño", al igual que en un momento de la escena I:

> ELLA. (...) Aquí todo es normal, natural... y eso es lo más extraño: la alcoba, su silencio, esta luz, los muebles... la cama... esta cama tan ... impertinente...
>
> ÉL. ¿Impertinente? ¿Impertinente por qué?
>
> ELLA. Porque se parece a una tumba. Sí, eso: impertinente como una tumba (p. 435)

Esa comparación de la omnipresente cama con una tumba se repite más adelante (p. 443) y también propicia la conexión del soñar o dormir con la muerte (p. 436), así como la "verosimilitud" de que irrumpan los fantasmas (p. 439) o de que los propios personajes lleguen a considerarse a sí mismo como tales (p. 438 y 443).

Otra metáfora que Bergamín asocia con la muerte sería la "mano de nieve" poetizada por Gustavo Adolfo Bécquer[64] y que irrumpe en diversos textos de nuestro autor[65]. En la pieza que nos ocupa, los dos enmascarados se la ofrecen a la pareja protagonista para salir de la habitación en que se encontraban: "ÉL ENMASCARADO. Ven. Dame la mano. Yo te guío"[66]. Ya hemos podido constatar los diversos términos con los que son descritos los dos personajes enmascarados y que inciden, sobre todo, en su carácter irreal y misterioso. Pero, además, en la escena II se aporta un elemento más que hace referencia al tema que nos ocupa, pues ELLA descubre que su enmascarado no tiene "líneas de vida" (p. 442) en la mano porque, según él mismo afirma, es "inmortal", como el amor pero también como la muerte que con anterioridad ya se asoció a este último (p. 436). De esta forma, planea una vez más la idea de morir sobre la pareja de jóvenes que llegarán a plantearse su propia existencia con otro término muy del gusto de Bergamín: el esqueleto[67]. La inconsistencia y mortalidad patente del armazón de huesos que acompaña a todo ser humano nos lleva de nuevo a la tradición barroca y, en concreto, a uno de sus representantes, Quevedo. Sobre una cita de él reflexionó a menudo nuestro autor exiliado hasta el punto de conformar un elemento destacado de su pensamiento vital. Nos referimos a esa reflexión quevedista de que "no existe la muerte, sino muertos", a partir de la cual nuestro dramaturgo concluye que somos imágenes mortales y que llevamos siempre la muerte dentro de nosotros mismos[68]. Tales ideas se muestran claramente en esta pieza, así como en el afán por vencer o burlar a la muerte que acompaña a otras figuraciones bergaminianas, tal y como hemos podido comprobar con anterioridad[69].

Junto con la muerte, encontramos en el tiempo otra de las preocupaciones vitales que también asoma en casi toda la producción de Bergamín. Y es que, sin duda, "otros poetas del siglo XX han meditado sobre el tiempo, pero ninguno se ha detenido a señalar con tanta fascinación desesperante su tiranía despiadada, y ninguno, creo, ha elegido expresar sus sentimientos sobre el tema en el lenguaje propio de un Quevedo o un Lope. El tiempo es el compañero constante de Bergamín, fiel pero ambivalente"[70].

En *La cama, tumba del sueño,* irrumpe esa preocupación temporal de forma irónica, al aparecer como tema obsesivo y recurrente de conversación (p. 431 y 434), aunque ya en esas intervenciones se apuntan diversos aspectos sobre los que nos ha dejado su acertada visión Bergamín. En primer lugar, la vinculación que existe entre el tiempo y la muerte, binomio inseparable del ser humano al igual que su esqueleto. Por tanto, para nuestro autor, la pareja protagonista y transformada de espectador en personaje, al igual que ese "colérico *español sentado* quiere ver matar el tiempo mirándose en ese espejismo

---

[64] *cf. La cama, tumba del sueño,* nota 38.
[65] Ver la nota 101 a *La sangre de Antígona.*
[66] *La cama, tumba del sueño,* p. 445 y en la escena repetida por ÉL y ELLA ENMASCARADA a la que se alude en la acotación siguiente: "*(Idéntico diálogo de la otra pareja Ella, E. y Él)*".
[67] Ver la nota 36 a *La cama, tumba del sueño.*
[68] *cf.* las páginas dedicadas a esta cuestión en el apartado "Referentes literarios de *La cama, tumba del sueño*" de este mismo estudio introductorio.
[69] Por ejemplo, en el subapartado "La vida y la muerte" del tercer capítulo de esta tesis.
[70] Nigel DENNIS, "Tiempo y muerte en la poesía de José Bergamín (En busca de la claridad desierta)", *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento...,* p. 45.

teatral de este modo: rápidamente (...) Porque sabe que si el hombre no se apresura a matar el tiempo, el tiempo se apresurará en matarle a él: precipitándole en su noche oscura"[71]. De ahí esos dos intentos por romper el silencio que les llevan, indefectiblemente, a perder el tiempo (p. 432 y p. 434), es decir, a verlo pasar sin que pase realmente nada. Rasgo este último muy teatral, como de nuevo nos recuerda nuestro escritor:

> [El teatro es] cosa de ver y mirar, no es cosa de pasar el tiempo, es cosa de verlo pasar: porque es un pasatiempo reflexivo o especulativo: especular y espectacular. En el teatro (...) se ve pasar el tiempo vestido de luminosidad: enmascarado de razón luminosa, en una figuración racional poética: fantásticamente iluminado[72].

Por otro lado, además de con la muerte, el tiempo se vincula con la propia inconsistencia de la realidad que nos rodea, cambiante por la edad, al igual que el rostro que nos devuelve el espejo cada mañana. Ambos aspectos aparecerán en *La cama, tumba del sueño* a través de las máscaras, que actúan como imágenes especulativas de los protagonistas y, por otro lado, merced a la juventud expresamente remarcada de los personajes. Paradójicamente, Bergamín elige unos personajes jóvenes - veinte años, nos dice que tienen o aparentan - para expresar ese paso inevitable de la muerte y la presencia, en cualquier etapa de la vida del hombre, de la muerte[73]. Su edad les alejaría en apariencia de cualquier preocupación por la vejez o la muerte, pero también le hace vivir con más angustia el paso de ese gran espacio de tiempo que tienen, en teoría, por delante. Y esa angustia temporal para nuestro autor provoca que el ser humano se replantee la posibilidad de otra vida después de la muerte, así como de la existencia de una divinidad que le aporte la inmortalidad deseada:

> Este radicalismo elemental poético de la claridad, esta fe en la evidencia de la poesía o esta poesía evidente de la fe, refleja, en la comedia española, lo mismo que reflejaba en la tragedia griega, al hombre apresado por su fuego purificador, por la burla luminosa cegadora de lo divino. El hábito que enmascara al hombre, trágicamente, de temporalidad, pone a su resplandor márgenes sombrías, al ponerle en tan dramática evidencia, en tan verdadera situación crítica[74].

De nuevo nuestro dramaturgo aúna la tragedia griega y la comedia del Siglo de Oro para ejemplificar una de las preocupaciones que, por otro lado, resultan fundamentales en la trayectoria vital y literaria de nuestro dramaturgo. Porque Bergamín, como los personajes que sitúa en esta pieza ante su cuna y sepultura, se preocupó a lo largo de toda su existencia de esa medida temporal del hombre que, a través de los latidos de su corazón, le acompaña como un reloj imparable. De esta manera, nos dice en uno de sus escritos que "el tiempo material, raíz viva que alimenta de savia creadora el dramático ser

---

[71] José BERGAMÍN, "La cólera española y el concepto lírico de la muerte", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*, Madrid, Plutarco, 1933, p. 144.

[72] José BERGAMÍN, "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en *op. cit.*, pp. 65-66.

[73] Véase a este respecto la nota 25 a *Melusina y el espejo.*

[74] José BERGAMÍN, "La cólera española y el concepto lírico de la muerte", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, p. 137.

del hombre, no se elude tan sólo con un nombre, con una forma. El tiempo que, desde la afirmación de Leibnitz, a través de Kant, llega hasta Hegel como una fugitiva sombra (*tempus fugit*), no se identifica con el espacio, (...), sino es formalizándose, idealizándose, desangrándose de su ser real. Proyectándose en la conciencia como una maravillosa maquinaria de relojería. Tan apurado trance del vivir angustia al autómata que no sabe, en definitiva, a qué atenerse ante la imposibilidad de esa falsa rima entre el mecánico tic-tac del reloj y el pulso o latido de su sangre. No sabe quién le mide el tiempo a quién. Entre el reloj y el corazón armonizados. Pero sabe que el tiempo no es la muerte. Ni su medida. (...) Porque la muerte no es el cumplimiento de su humana temporalidad, sino, por el contrario, su incumplimiento"[75].

Esa temporalidad manifiesta del esqueleto le lleva a Bergamín a colegir que si en el ser humano convive más de una realidad - la vida que va llevando y el plazo final que le acompaña y, en cierta medida, lo determina - también esa multiplicidad de existencias tiene que plasmarse en el mundo que le rodea. De ahí que las máscaras, fantasmas, pensamientos multiformes o paradójicos sean una constante en toda su obra literaria y, sobre todo, en la pieza dramática que nos ocupa. Entramos, así, en un tercer tema recurrente en *La cama, tumba del sueño:* la complejidad de la realidad o los diversos matices que ésta posee para el ser humano. En varios ámbitos se desarrolla esta idea a lo largo de la obra.

En primer lugar, podemos destacar la presencia del Misterio o de lo misterioso como un elemento al que se alude ya desde el primer momento de la obra, pues con varias preguntas sin respuesta se inicia el diálogo entre los dos personajes principales en la primera escena (p. 430 y ss.). Además, esos interrogantes, lejos de solucionarse a lo largo de la representación, van provocando nuevas preguntas, por lo que no es extraño que la obra termine como había empezado, es decir, con el cuestionamiento de la propia identidad de quienes participan en ella, aunque con un reflejo especular que provoca que la pregunta en positivo - "ELLA. ¿Quién eres tú? ÉL. ¿Y tú?" (p. 430) -, se vuelva en negativo en la escena final: "ÉL. ¡Ah! ¿no eres tú? ELLA. ¿Y tú, no eres tú?" (p. 445). La "naturalidad", por expresarlo de alguna manera, con la que los personajes admiten el misterio como parte integrante en esa escena que, por otro lado, no saben si están viviendo, soñando o representando, les lleva a mantener ellos mismos ese aura indescifrable negándose a aportarse - y a aportarnos - su propia identidad:

> ELLA. (...) Yo también tengo realidad. No necesitas comprobarme.
> ÉL. Y tendrás un nombre... Yo me llamo...
> ELLA. ¡Chitón!... Nada de nombres. (p. 433)

[75] José BERGAMÍN, "La peripecia del autómata", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 154-155. Cuestión que también preocupó a Calderón, como comprobamos en el apartado "Fuentes y temas de la obra" de la introducción a *¿A dónde iré que no tiemble?*.

Pero además, ellos mismo aceptan los sucesivos misterios - metafísicos o no - que se les van planteando, pero se niegan en su fuero interno a acuñar dicho término para describir la situación en que se encuentran:

> ÉL. (...) Por ejemplo, podríamos abandonarnos a esta situación que tan misteriosamente nos ha juntado y...
>
> ELLA. (*efusiva*) ¿Por qué dices que misteriosa? Aquí todo es normal... (p. 435)

Normal, natural, real[76] son los vocablos que utilizan para describir un entorno y una situación que, sin embargo, no deja de parecerles rara, extraña, impertinente o tal vez soñada (p. 435 y 438). Además, la "normalidad" de la escena no les impide aceptar elementos tan extraños como su propia irrupción en un lugar desconocido (p. 430), sin saber por qué, cómo, cuándo ni para qué se encuentran en dicha alcoba; ni tampoco descubrir que la ventana o las puertas tan pronto no pueden abrirse (p. 434) como permiten el paso de dos personajes tan peculiares como misteriosos (p. 438). Por otro lado, ellos mismos llegan a aceptar su propia identidad como "fantasmas" (p. 439) antes de que irrumpan los que verdaderamente - o no - lo son.

La existencia real de esos fantasmas supone otro rasgo más de aceptación del "misterio" como elemento de la trama y de la realidad. Sería prolijo y escaparía a nuestro estudio comentar con mayor profundidad los diversos sentidos que para Bergamín poseen esos "fantasmas" que le acompañaron y con los que se identificó durante toda su vida[77], pero, sin duda, fueron tan "reales" como los que aparecen en *La cama, tumba del sueño*. Una vez más el hombre se confunde con su fantasma o su máscara, tal y como nos muestra la transformación que se produce en esta pieza. El proceso se inicia cuando se abre paso a la posibilidad de que "somos otros", "somos fantasmas" (p. 438). Estas palabras mágicas provocan la irrupción desde el otro lado de las puertas de "¡Los fantasmas!" (p. 439), quienes se entremezclarán con sus reflejos "reales" hasta el punto de que en la escena final no sabemos si quienes se descubren son los personajes del principio tal cual eran o convertidos en máscaras y, por tanto, en otros fantasmas (p. 445). Nueva duda que queda sin resolver, al igual que si las presencias enmascaradas son más auténticas que las que sólo van encubiertas por el rostro humano. Esa pregunta tan bergaminiana sobre la que ya hemos podido comentar alguna idea con anterioridad[78], tiene mucho que ver con las otras cuestiones referidas a la realidad de cuanto nos rodea. En la obra, se cuestiona ese "mundo real" partiendo ya de que los propios protagonistas no saben si lo que les sucede lo están viviendo, soñando o representando (p. 431 y 433).

Esos tres planos - vital, onírico o teatral - enmarcarían dos ideas, también calderonianas o barrocas, que se desprenden de este texto: la vida como sueño y el mundo como un gran teatro o ficción. La duplicidad o multiplicidad se extiende, por tanto, más allá de los protagonistas y afecta a todos los elementos - tangibles o no - que aparecen sobre el escenario y, en último término, en nuestras vidas. De esta forma, si la máscara

---

[76] *La cama, tumba del sueño*, p. 435 y 438.

[77] Véase las notas 22 y 33 sobre el fantasma, así como la nota 37 a *La cama, tumba del sueño*, sobre el "Espectro" de Baudelaire.

[78] Respecto al concepto acuñado por Nietzsche de que "la mejor máscara es el rostro", ver más adelante las páginas que le dedicamos en este mismo estudio introductorio.

puede ser más clara o real que nuestro propio rostro, también resulta evidente que lo soñado o intuido puede sorprendernos por irrumpir con más fuerza que lo que, presumiblemente, estamos viviendo (p. 431). A partir del poema de Baudelaire que lee uno de los personajes enmascarados surgen también reflexiones similares. En efecto, no sabemos si los decorados coinciden mejor con el texto leído por ÉL ENMASCARADO o con las matizaciones o peros que le va poniendo a esta descripción el otro personaje enmascarado (pp. 439-440); al igual que ignorarán los protagonistas si esa misma ambientación corresponde a la de un escaparate, a un teatro, a la casa de una amiga o a una intuición - soñada o presentida - que pudieran haber tenido, o bien fueran a tener en el futuro (p. 438). Por otro lado, esa complejidad que delata Bergamín se manifiesta también porque un mismo objeto - o entidad - puede verse de formas muy diversas. Así, la propia cama que preside toda la obra es considerada como tálamo nupcial (p. 431), una tumba (p. 435), o un lugar en el que dormir o soñar (p. 436) y, por tanto, artífice de la felicidad plena.

En última instancia, se puede comprobar que tanto nuestro autor como los personajes de esta obra asumen con total naturalidad la existencia de otras realidades - soñadas, recordadas, desconocidas - y, en concreto, en la pieza que nos ocupa, de un mundo exterior al que no osan asomarse, aunque en algún momento esa constancia de lo misterioso les haya producido un ansia de felicidad y de paz. En ese sentido, si los protagonistas anhelan algo más, "si el poeta intuye un *más allá*, es porque existe, de hecho, *otra* realidad, distinta de la cotidiana. Y es allí donde el hombre pierde todos los atributos que se le han asignado en los poemas citados anteriormente (vaciedad, impotencia, transitoriedad, etc.) y llega a experimentar, si bien momentáneamente, la auténtica plenitud que radica en algo que sólo puede denominarse el conocimiento de Dios. Hemos dicho que el *alma barroca* del siglo XVII reconoce la evanescencia del ser y pone al descubierto el carácter engañoso de las apariencias. De la misma manera, Bergamín señala en su propia poesía los aspectos equívocos de la realidad exterior y, al comentarlos, comparte con el lector su percepción de algo más cierto y duradero"[79].

Y, sin embargo, sólo al final de la obra y guiados por los personajes enmascarados se atreven o pueden salir de esa alcoba la pareja de jóvenes que protagonizan esta pieza. Como veremos más adelante, este hecho contribuye a una posible interpretación general de *La cama, tumba del sueño*, a partir del mito platónico de la caverna y del propio poema de Baudelaire en que se basa. Pero, indudablemente, la cuestión de las dos - o más - aparece como un tema fundamental que afecta incluso al lenguaje empleado. De esta forma y siguiendo, además, el gusto bergaminiano por los juegos de palabras, son numerosas las frases o palabras con más de un significado, los equívocos provocados por interpretaciones erróneas, e incluso los diálogos casi aforísticos que se incluyen en la misma. Podemos citar como ejemplos casi todas las intervenciones, pues se nos recuerda cosas tan obvias como que "cuando uno se encuentra es siempre por la primera vez" (p. 430 y nota 7); o bien, que "decirnos los nombres sería engañarnos" (p. 433); mientras que Bergamín responde a la pregunta de "¿estamos haciendo una comedia

[79] Nigel DENNIS, "Tiempo y muerte en la poesía de José Bergamín (En busca de la claridad desierta)", *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento...*, p. 47.

nosotros ahora?" que "eso nunca se sabe claramente..." (p. 431 y nota 9); y se atreve a postular que "eso es lo que se llama la felicidad: ganas de dormir" (p. 436). Casos de diálogos cruzados o absurdos aparecen también en varios momentos, como en la disquisición sobre el paso del tiempo sin que pase nada de la escena primera (p. 434 y nota 15); las continuas interrupciones de ELLA ENMASCARADA a la lectura que inicia la escena segunda (pp. 439-440); e, indudablemente, los cuatro diálogos cruzados que se suceden entre las parejas de personajes intercambiadas (pp. 439-440). Destacamos, sobre todo, el segundo ejemplo, porque en él se observa claramente que el origen de la confusión procede de la asunción de dos realidades diferentes por parte de los interlocutores, quienes no pueden ponerse de acuerdo ya que no están hablando de lo mismo. Así, los elementos descriptivos del poema de Baudelaire resultan contradichos por la máscara femenina, para quien lo que ven sus ojos no coincide con el mundo literario al que su pareja alude. Y todo ello cuando, paradójicamente, la acotación inicial de la obra sí que especifica un dormitorio basado en algunos de los componentes que aparecían en *La chambre-double* del autor francés, para darle ese aire acogedor y onírico que ambos autores pretendían. Pero, como muy bien indica Bergamín en otros textos, la literatura no persigue la verosimilitud y fidelidad total, no es un calco al cien por cien de la realidad. Así, incluye detalles que le apartan del texto que le sirvió de inspiración. Nos referimos a los tonos de las telas y las muselinas "blancas, azules y rosas, esparcidos por todas partes" (p. 429 y nota 4) que aportan un matiz – el blanco - que, tal y como recuerda ELLA ENMASCARADA, no aparecía en el poema de Baudelaire, aunque no deje de equivocarse este personaje al realizar la misma afirmación sobre los otros dos colores que sí aparecen en el texto francés (p. 439 y nota 25). De esta forma, queda patente que la realidad exterior y la literaria pueden ser objeto de interpretaciones, matices y significados diferentes sin que, y eso resulta lo más importante, ninguna tenga la supremacía sobre las demás, no exista una única e indiscutible verdad.

Tenemos que recordar aquí, y antes de entrar de lleno en las posibles interpretaciones de esta obra, que para Bergamín la certeza y el interrogante, la fe y la duda, son binomios inseparables, por lo que resulta difícil postular un sentido claro y unívoco de *La cama, tumba del sueño*. Este hecho, unido a la ya citada escasa afición de nuestro dramaturgo por "dar explicaciones", nos lleva a esbozar unas meras líneas de posible lectura, pero siendo conscientes - en esta pieza más que en ninguna otra - de que quedarán algunos significados sin descubrir y de que tampoco conseguiremos acercarnos plenamente a lo que quiso decirnos con exactitud. Un primer aspecto que podemos enunciar viene marcado por la fuente literaria que inspiró toda la obra, *La chambre-double* de Baudelaire. Se ha considerado esta obra como un poema en prosa y autobiográfico, pues "todos los detalles descriptivos de la realidad, por oposición al sueño, son verídicos"[80] y donde se da un contraste manifiesto entre el ideal soñado y el horror o las penurias de la existencia real. De esta forma, "la soberana del sueño" se convierte en ese Tiempo que, a su vez es caracterizado como ese "odioso viejo" que ha regresado con "todo su demoníaco cortejo de Recuerdos, de Nostalgias, de Espasmos, de Miedos, de Angustias, de Pesadillas, de Neurosis y de Cóleras"[81]. Un contraste entre realidad y ficción que coincide con la manifiesta incertidumbre de los dos personajes bergaminianos en la alcoba en que se encuentran.

[80] "Notas a *El spleen de París*", en Charles BAUDELAIRE, *Obras completas...*, p. 432.
[81] *op. cit.*, p. 376.

Entre el doble juego de realidad y ficción, luces y sombras, se desenvuelve *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*. Drama lleno de aforismos en su diálogo, de máscaras, fantasmas, manifiestamente teatral, pero a la vez, interrogador implacable del espectador. Bergamín presumía de no querer dar ninguna explicación o sentido a sus obras, pues éstas encierran, desde luego, varios significados. Su dominio de las palabras se completa con un uso de modelos literarios que enriquece el texto sin aburrirnos, pues, en manos de nuestro dramaturgo, todos los sueños nos parecen diferentes, todas las cuestiones como recién planteadas. Esa es la magia teatral y vital que sabe inspirar a su obra dramática. Sin embargo, una vez más, debemos traicionar ese propósito bergaminiano y sugerir algunas posibles claves interpretativas de esta pieza.

En primer lugar, destacamos el juego con lo teatral, la inclusión del teatro dentro del teatro que aparece en esta última obra en el exilio. No es desde luego, un rasgo exclusivo a la misma, pues ya ese deseo por revelar el "engaño a los ojos" había aparecido en esa intención por mostrar el "juguete roto" con que finaliza *Tanto tienes*[82]*;* o bien en la constatación de que se tratan de pura ficción las acciones o elementos descritos en *Melusina y el espejo*[83]. Ni tampoco resulta una originalidad bergaminiana, pues ya vimos cómo la dramaturgia realizada durante los años de la República había intentado resucitar las máscaras y algunos de los personajes que aparecen expresamente remarcados en las dos obras mencionadas y que habían poblado los escenarios populares desde tiempo inmemorial[84]. También proceden de la tradición oral esos elementos carnavalescos, las máscaras y disfraces a los que fueron tan aficionados otros autores españoles:

> No deja de ser curioso que algunos de los textos más carnavalizados del siglo XX refieran a un tiempo atrasado, de naturaleza rural la mayoría de las veces o procedente de la tradición folklórica. Por ejemplo, un examen de la intertextualidad carnavalesca en la obra de Valle-Inclán descubre a cada paso la presencia determinante de la *commedia* dell'arte – genuina expresión del carnavalesco italiano -, los romances de ciegos, las jácaras, los entremeses, los sainetes... Lo mismo podría decirse del Lorca de *Los títeres de Cachiporra* o de *La zapatera prodigiosa*"[85].

Sin duda, ese elemento carnavalesco ha aparecido en otras piezas bergaminianas, como pueden ser *Tanto tienes* o *Melusina,* donde se hace mención expresa al ambiente, los disfraces y los antifaces reveladores o encubridores de la realidad[86]. Pero no se trata de un mero recurso formal o decorativo, sino que lo que distingue a la "máscara" de Bergamín de otras - sean cultas o populares - será el sentido existencial que proyecta sobre ella tanto en sus textos teatrales como en sus ensayos. Llamamos la atención, por ejemplo, sobre el que reproducimos a continuación, por entender que alude a

---

[82] *Tanto tienes cuanto esperas,* epílogo en el teatro, pp. 58-62.
[83] Véanse las notas 57, 59 y 83 a *Melusina y el espejo.*
[84] *cf.* el subapartado "El Diablo" del tercer capítulo de esta tesis.
[85] Javier HUERTA CALVO, "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtin", AA.VV, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura,* edición de Javier Huerta Calvo, Barcelona, ediciones del Serbal (Libros del arlequín, 10), 1989, pp. 27-28.
[86] *cf.* las páginas dedicadas a esta cuestión en "La vertiente popular dentro de *Tanto tienes*" y "Otras fuentes o alusiones literarias que aparecen en *Melusina*" de los estudios introductorios a ambas piezas dramáticas.

muchos de los matices o sentidos peculiares que posee la dicotomía máscara-rostro para nuestro autor:

> La máscara sola no está nunca vacía, sino llena de su vacío. (...) Ésta es la tragedia del hombre: ser o parecer máscara expresiva de un total vacío. Mas, entonces, el hombre no será persona dramática, sino trágica. Y también cómica. Cuando el hombre se hace dramático y por consecuencia, persona en un sentido que traspasa el etimológico, que trasciende su máscara, es cuando se cristianiza, esto es, cuando llena su vacío de humanidad divina.
>
> Para los griegos la tragedia era esta mascarada de un mundo aparente y perecedero. Parecer era perecer. El destino supera al hombre con su fuerza invencible y ciega. La máscara expresa este desengaño" (...) "La máscara se ajusta al rostro humano descomponiéndolo en su expresión viva, temporal, pasajera, e inmovilizándolo, paralizándolo en un solo gesto de risa o de llanto. El dolor y la alegría, inmovilizados, paralizados de este modo, se deshumanizan, se hacen mueca espantosa. La muerte es más fuerte que la vida. Ella sola es la vencedora. (...) *La muerte es todo lo que vemos cuando estamos despiertos*, afirma Empédocles.
>
> *No está muerta, sino dormida* - dice Jesús de la hija de Jairo -. Y por primera vez la palabra divina entrega al hombre su personalidad dramática. Morir será dormir. La palabra loca de la cruz *nos despertará de entre los muertos*[87].

De todo este fragmento, destacamos esa doble realidad a la que alude con la contraposición entre ambos conceptos, y, por otro lado, esa comparación entre vida y sueño, y este último con el sueño. En primer lugar, a partir de la cita de Nietzsche, "La mejor máscara es el rostro"[88], describirá o reflexionará sobre el quehacer literario en muchos de sus escritos, como por ejemplo los que conforman su sección fija en la revista *Escritura*[89]. En segundo lugar, y siguiendo el aforismo del filósofo alemán, ese "enmascaramiento" del ser humano se refiere tanto a la dificultad de comprender su verdadera esencia, que se esconde tras las apariencias que contemplamos - "No es lo mismo estar llenos de nada que vacíos de todo. No se puede hablar *desde dentro* del espejo como desde dentro de una máscara. El espejo es máscara al revés. Máscara cristalina, opaca y trasparente a la par"[90] - , como al carácter mortal que acompaña la vida del hombre:

> La vida se enmascara por dentro. El rostro vivo no es la máscara de una calavera. Al contrario: es la calavera la máscara del rostro vivo. La vida no es la que nos enmascara la muerte, sino la muerte la que nos enmascara

---

[87] José BERGAMÍN, "Noche y prodigio de los tiempos", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 141-142.

[88] Ver nota 7 a *Tanto tienes* y nota 31 a *La cama, tumba del sueño.*

[89] Con "La máscara y el rostro", por ejemplo, titulará su sección fija de artículos de crítica literaria que publicará en la revista de Montevideo, *Escritura*, a lo largo de los números 4 al 7, desde abril-mayo de 1948 hasta junio de 1949.

[90] José BERGAMÍN, "La música, la pintura y la guerra", *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 81.

la vida. La vida nos desenmascara la muerte con el mismo espejo con que nos desengaña de su ilusión eterna. Detrás del espejo no hay nada. La profundidad del espejo no está en el misterio invisible que nos esconde sino en la imagen luminosa que nos revela[91].

En *La cama, tumba del sueño,* se hace mención expresa a la dificultad de descubrir el verdadero "rostro" de las personas, sobre todo en los diálogos cruzados de la segunda escena, pero también a lo complicado que será desvelar la auténtica realidad que nos rodea. Cobra, así, gran importancia la idea del engaño y las apariencias, pero, más que ninguna otra cuestión, se alude a la imposibilidad de conocer y aprehender cuanto surge ante nuestros ojos. "Por eso frente al platonismo, la apariencia de las cosas para Gracián y Bergamín es el ser mismo de ellas. *La mejor máscara es el rostro,* suele repetir este último citando a Nietzsche. La verdad está en la forma que aparece porque forma (y contenido) es significante y significado juntos e inseparables, expresando así la indisoluble unión entre sujeto y objeto (propio de la poesía), entre el hombre y el Universo. Esa verdad de la apariencia es, paradójicamente, el más agudo desmentido de las *falsas apariencias* impuestas por los poderes dominantes para engañar y engañarse (la ideología según Marx). Por eso el verdadero arte de vivir es el ejercicio de las tres agudezas: pensar, actuar y hablar (o escribir): tres formas de luchar contra el engaño en un solo compromiso, uno y verdadero. Como vemos, en nuestros dos autores barrocos, pese a su lejanía en el tiempo, hallamos la misma pretensión perturbadora por desengañadora e idéntico instrumento de la agudeza del pensar activo y comprometido. En el símbolo y en la imagen metafórica (...) reside lo infinito del Libro del Universo y lo infinitésimo de cada palabra o ser; la encarnación divina en lo humano"[92].

Todas estas ideas tomadas del Barroco sobre la inconsistencia de nuestra propia realidad, del mundo y sobre la muerte aparecen tras las máscaras - enmascaradas o no - de *La cama, tumba del sueño.* De ahí que tampoco sea difícil encontrar referencias a la vida - y la muerte - como sueño al que también aludía el fragmento que reproducíamos al principio de este apartado. Constantes y numerosas resultarán esas menciones que aparecen ya en el título de la obra de Bergamín, *La cama, tumba del sueño o El dormitorio,* o la de Baudelaire, *La chambre-double* (p. 432, nota 10). Pero también se menciona ese aspecto en los diálogos, donde surgirá como duda vital: "Tal vez soñando..." (p. 430, nota 6), cuya raigambre calderoniana es indudable[93]; "hemos perdido la memoria... ¿O es que estamos soñando los dos, y nada de esto tiene realidad...? Ni nosotros mismos" (p. 433); "ELLA. ENMASCARADA. ¿Soy yo un sueño?" (p. 442, nota 33); o vinculado expresamente con la muerte: "ÉL. (....) ¿De qué sueño hablas? ELLA.- Del sueño de los sueños" (p. 436, nota 18); "ELLA ENMASCARADA. ¿Acostada o sepultada [la Soberana de los sueños] ¿Dónde la ves?" (p. 440); o bien, con la vida: "ELLA. ¿Querrías que soñásemos juntos...

---

[91] *op. cit.,* pp. 81-82.

[92] José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro,* Madrid, Turner, 1995, p. 63.

[93] *La vida es sueño,* en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa,* estudio preliminar de José Bergamín..., Jornada II, Escena VI, p. 160; o el famoso monólogo de Segismundo de la Jornada II, Escena XIX, pp. 182-183. En otra intervención el protagonista también acaba diciendo: "para mí no hay fingimientos; / que, desengañado ya, / sé bien que la vida es sueño" (*op. cit.,* Jornada III, Escena I, pp. 188-189).

antes de que nos despertásemos uno de los dos?" (p. 438); "ÉL ENMASCARADO. *Una alcoba que parece un sueño*" (p. 439, nota 25), así como los otros fragmentos de Baudelaire que reproduce; "ELLA. ENMASCARADA. (...) ¿Quieres desenmascarar mi pie? ¿Te parece real? ÉL. (*galante)* Me parece un sueño" (p. 442). Como hemos podido comprobar, asoma también la cita unamuniana de "al fin despertarás por debajo del sueño" que tantos matices y significados ha ido adquiriendo en la obra de Bergamín[94].

Pero ese mundo ideal y real también se relaciona, como aludimos antes, con el mito de la caverna de Platón, en donde se nos describe cómo una serie de hombres aparecen encadenados y condenados a no apreciar más que las sombras de los objetos que se reflejan en la pared situada delante de ellos[95]. Esa imposibilidad de conocer la auténtica realidad y el encierro en que se encuentran también ELLA y ÉL en la obra que nos ocupa nos indicarían, una vez más, que para Bergamín - como para Sócrates o Platón - nuestros sentidos nos engañan y que el mundo que nos rodea es más complejo y con más dimensiones que las que estamos acostumbrados a reconocer. Esa misma idea viene expresada por la imagen de la máscara que, en este caso, Bergamín recoge de Nietzsche, para indicar que en algunas ocasiones el enmascarador de verdad es el rostro y no el antifaz que lo tapaba. Nos parece evidente que la presencia de la pareja enmascarada y la ulterior confusión con la otra, supuestamente "más real", inciden en la interpretación general de toda la pieza.

Además, toda esa concepción de las dos realidades se ajusta muy bien a esa otra dualidad, entre la luz y la sombra, a la que hace mención Bergamín en otros textos o pensamientos[96]. La oscuridad y su contrario se relacionan, a su vez, con el mito platónico antes aludido, pues los moradores de la caverna quedarían cegados momentáneamente por la luz del sol si salieran al exterior, pues consideran su fuente única de iluminación el fuego apostado detrás de ellos. De ahí que "sería de parte de ellos una locura el querer abandonar el lugar en que estaban, y que si alguno intentara sacarlos de allí y llevarlos al exterior sería preciso cogerle y matarle"[97]. De igual manera, ELLA y ÉL no se atreven a asomarse fuera de la habitación, si no son acompañados por la pareja enmascarada, y tras muchas dudas y recelos.

Ese miedo a "salir al exterior", a conocer otras realidades, nos conduce, de nuevo, a varias interpretaciones. La primera de ellas haría referencia a la realidad política de España en ese momento, donde dos de sus habitantes anónimos manifiestan encontrarse encerrados, sin saber porqué ni dónde y acuciados por otros misterios más metafísicos a los que no saben responder. Recordemos que *La cama, tumba del sueño* fue escrita, como señala el propio Bergamín al final de la edición de *Primer Acto*, en París, en 1956[98]. Nuestro dramaturgo exiliado aún no habría regresado a su país tras la guerra, pero sus

---

[94] Ver la nota 12 a *Tanto tienes.*

[95] PLATÓN, *La República o el Estado*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 220), 1983, capítulo séptimo, pp. 205-210.

[96] Ver las páginas dedicadas a este tema en el apartado anterior de este estudio introductorio a *La cama, tumba del sueño*.

[97] PLATÓN, *La República o el Estado...*, p. 208.

[98] *Primer Acto,* 198 (marzo-abril 1983), p. 80.

ganas por "volver", tal y como hemos comentado con anterioridad[99], le habían llevado a regresar al continente europeo y esperar en Francia el fin de su "peregrinar". En esa situación vuelve el tema de la guerra civil - olvidado tras *La niña guerrillera* en las piezas sucesivas: *Melusina, ¿A dónde iré?, Medea, Los tejados de Madrid* - a tomar carta de naturaleza en la "tragedia" que escribió nuestro dramaturgo por estas mismas fechas, *La sangre de Antigona.* Por otro lado, si en esta última obra manifestaba su crítica al tratamiento diferente e injusto que recibieron vencedores y vencidos tras el conflicto fratricida, en *La cama* verterá su opinión sobre la actual situación de los españoles, quienes incapaces de salir por sí mismos del ostracismo en que los ha colocado la dictadura de Franco (pp. 434), se inventan diversas puertas de escape para su existencia. Así, aunque les parece una tumba la alcoba en que se hallan, prefieren idealizarla como dormitorio nupcial o elemento escénico de esa comedia que reconocen estar representando (p. 431). Sin embargo, ese sueño de felicidad eterna al que creen estar invitados se rompe con la llegada de la pareja enmascarada, verdaderos fantasmas que despiertan la conciencia de los dos protagonistas, desesperándolos con las dudas e inquietudes sobre ese nirvana en que creían estar sumidos.

Sin duda, toda esta lectura política tiene su correspondencia con una interpretación metafísica o existencial que discurriría por estos mismos derroteros: insatisfacción e incertidumbres personales, o imposibilidad de conocer realmente cuanto nos rodea. Todo ello sin olvidarnos de un sentido más "místico" o divino, que haría hincapié en que esa intuición de otra realidad es la presencia de un Dios que asegura la inmortalidad del hombre, precisamente, con la muerte de éste. Esas "manos" guiadoras e inmortales de las dos máscaras nos recuerdan, sin duda, la "mano de nieve" becqueriana y la imposibilidad de escapar de un tiempo mortal - por conducirnos hasta la muerte cierta - del hombre.

Una última posible interpretación se deriva de las alusiones "paraliterarias" que aparecen en la obra y que ahondaría en la cuestión de que todos somos personajes en un drama que nos lleva de la cuna a la sepultura sin solución de continuidad. De esta forma, las referencias a las máscaras o a "hacer comedia" cobran una dimensión nueva que se justifica, además, con el anonimato de ambos personajes que pueden, así, "representar" a toda la Humanidad. Por otro lado, el guiño de elegir, como en el segundo epílogo de *Tanto tienes,* a ÉL y a ELLA como protagonistas, en esta ocasión, de su última pieza dramática en el exilio, se refuerza con el recurso tan pirandelliano de que en ambos casos los citados personajes salen del público espectador de un teatro donde se representaban, respectivamente, una obra en la que no intervienen[100], y otra en la que sí participan activamente. Esa confusión entre espectador y actor nos permite, además, constatar cómo todas las paradojas y reflexiones que hemos ido comentando se reúnen en una, pues, en última instancia, todas estas lecturas inciden en la idea de una realidad cambiante, misteriosa y que nunca acabamos de conocer en toda su plenitud, al igual que tampoco conseguimos entendernos y solucionar nuestras propias dudas e incertidumbres.

---

[99] *cf.* el apartado ""Exilio en Francia (1954-1958). De la mano de Sófocles y Baudelaire: *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño*" del primer capítulo de esta tesis.
[100] *Tanto tienes cuanto esperas,* p. 56.

BIBLIOGRAFÍA

I. LIBROS Y ARTÍCULOS DE JOSÉ BERGAMÍN

- José BERGAMÍN, "Criba. Su figura. Pascal, a un lado y a otro de los Pirineos", *España*, Madrid, 400 (15 diciembre 1923), pp. 10-11.
- José BERGAMÍN, "Las cosas en su punto", *España*, Madrid, 404 (12 enero 1924), pp. 8-9.
- José BERGAMÍN, *El arte de birlibirloque*, Madrid, Plutarco, 1930. Otras ediciones: Madrid, Turner, 1985; y, bajo el título *Ilustración y defensa del toreo*, Málaga, Litoral, 1974.
- José BERGAMÍN, "Homenaje en memoria de Goethe. Primer centenario de su muerte", *Heraldo de Madrid*, Madrid (24 marzo 1932), p s/n.
- José BERGAMÍN, "La decadencia del analfabetismo", *Cruz y Raya*, Madrid, 3 (junio 1933), pp. 61-94; recogido en *La importancia del demonio. La decadencia del analfabetismo*, prólogo de Gonzalo Penalva, Madrid, Siruela (Biblioteca de Ensayo, 9), 2000, pp. 21-57.
- José BERGAMÍN, "La importancia del Demonio", *Cruz y Raya*, Madrid, 5 (agosto 1933), pp. 7-51; recogido en *La importancia del demonio. La decadencia del analfabetismo*, prólogo de Gonzalo Penalva, Madrid, Siruela (Biblioteca de Ensayo, 9), 2000, pp. 60-109. Otra edición: *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, Santiago de Chile /Madrid, Cruz del Sur [Ariel, Barcelona] (Renuevos de Cruz y Raya, 2), 1961.
- José BERGAMÍN, *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII*), Madrid, Plutarco, 1933; se reimprime como *España en su laberinto teatral del siglo XVII*, Buenos Aires, Argos, 1950.
- José BERGAMÍN, "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste", *Cruz y Raya*, Madrid, 12 (marzo 1934), pp. 144-147.
- José BERGAMÍN, "Dar que decir al demonio", *Cruz y raya*, Madrid, 25 (abril 1935), pp. 124-135.
- José BERGAMÍN, "Sí o no, como Cristo nos enseña", *Cruz y raya*, Madrid, 14 (mayo 1934), pp. 93-101.
- José BERGAMÍN, "Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja", *Cruz y Raya*, Madrid, 23-24 (febrero-marzo 1935), pp. 7-25.
- José BERGAMÍN, "Lope, español independiente y revolucionario", *Heraldo de Madrid*, Madrid (1 agosto 1935), p. 5.
- José BERGAMÍN, "La callada de Dios", *Cruz y raya*, Madrid, 29 (agosto 1935), pp. 77-84.
- José BERGAMÍN, "Paz con paz, guerra con guerra", *Cruz y raya*, Madrid, 33 (diciembre 1935), pp. 105-112.
- José BERGAMÍN, "Laberinto de la novela y monstruo de la novelería (I)", *Cruz y raya*, Madrid, 33 (diciembre 1935), pp. 7-42; y "Laberinto de la novela y monstruo de la novelería (II)", *Cruz y raya*, Madrid, 34 (enero 1936), pp. 7-61.
- José BERGAMÍN, "Cuatro paredes chamuscadas", *Cruz y raya*, Madrid, 39 (junio 1936), pp. 95-99.
- José BERGAMÍN, "El disparate en la literatura española: el disparate en Quevedo, Gracián y Calderón", en *La Nación*, Buenos Aires (9 agosto 1936), p. 32.

- José BERGAMÍN, “No hay guerra justa”, *Estudios,* Valencia, 156 (septiembre 1936), p. 38.
- José BERGAMÍN, “Los católicos ante la subversión”, *Milicia Popular,* Madrid, 60 (3 octubre 1936), p. 4.
- José BERGAMÍN, “La triple impostura del fascismo”, en *El mono azul*, Madrid, 7 (8 octubre 1936), p. 6.
- José BERGAMÍN, “La República española respeta la libertad religiosa en España. Mi opinión sobre la Iglesia Española”, *Regards* (10 noviembre 1936), p. s/n.
- José BERGAMÍN, “Prólogo” a *Por un orden católico* de Etienne Gilson, Madrid, Cruz y Raya, 1936, pp. VII-XI.
- José BERGAMÍN, *Disparadero español I: La más leve idea de Lope*, Madrid, Cruz y Raya (Árbol), 1936.
- José BERGAMÍN, “La máscara de la sangre: Tiempo y drama”, *Sur*, Buenos Aires, VII (28 enero 1937), pp. 31-46.
- José BERGAMÍN, “Por nada del mundo”, *Esprit,* París, 55 (abril 1937), pp. 92-108.
- José BERGAMÍN, “Larra, peregrino en su patria (1837-1937): El antifaz, el espejo y el tiro”, *Hora de España,* Valencia, 11 (noviembre 1937), pp. 17-30.
- José BERGAMÍN, “Contestando a D. José Ortega y Gasset: un caso concreto”, *Voz de Madrid*, París (29 octubre 1938), p. 2.
- José BERGAMÍN, “El disparate en la literatura española”, *La Nación,* Buenos Aires, en tres números correspondientes al 28 de junio, 19 de julio y 9 de agosto de 1939.
- José BERGAMÍN, “Las pequeñeces del demonio”, *Taller*, México, 6 (noviembre 1939), pp. 5-18.
- José BERGAMÍN, “Paz con paz, guerra con guerra”, *AIAPE*, Montevideo, I época, 29 (1939), pp. 1-2.
- José BERGAMÍN, “La del catorce de abril”, *España peregrina*”, 3 (15 abril 1940), pp. 99-101
- José BERGAMÍN, *Disparadero español, III: el alma en un hilo*, México, Séneca (Árbol), 1940.
- José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca (Lucero), 1941.
- José BERGAMÍN, *El pozo de la angustia*, México, Séneca (Lucero), 1941.
- José BERGAMÍN, “Prólogo” a *José Rodríguez Lozano*, México, UNAM, 1942, pp. 3-16.
- José BERGAMÍN, “Europa y el caracol”, *Alfar*, Montevideo, 80 (1942), p. s/n.
José BERGAMÍN, “Las cuatro esquinas del sueño”, *Alfar*, Montevideo, 82 (1943), p. s/n.
- José BERGAMÍN, *El pasajero. Peregrino español en América, I*, México, Séneca (primavera 1943).
- José BERGAMÍN, *El pasajero, peregrino español en América, II*, México, Séneca (verano 1943).
- José BERGAMÍN, *El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca (otoño 1943).
- José BERGAMÍN, *Tanto tienes cuanto esperas y El cielo padece fuerza o La muerte burlada, El Hijo Pródigo*, México D.F., 10 (enero 1944), pp. 40-53; y 11 (febrero 1944), pp. 107-119.

- José BERGAMÍN, “Don aire de Madrid. De los arreboles a los arrabales del Barroco”, *Los cuatro gatos,* México, 2 (septiembre 1945), pp. 9-10.
- José BERGAMÍN, *La hija de Dios* y *La niña guerrillera,* México D.F., MEDEA / Manuel Altolaguirre impresor, 1945, y se reeditan, de forma facsímilar, en Madrid, Hispamerca, 1979.
- José BERGAMÍN, *La voz apagada* México D.F., Editora Central, 1945; reeditado después en La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1964.
- José BERGAMÍN, “Pecho al aire”, *Revista Nacional de Cultura,* 59 (noviembre-diciembre 1946), pp. 18-23.
- José BERGAMÍN, “Good bye, Mister Ciruela”, *El Nacional,* Caracas (23 septiembre 1947), p. 4.
- José BERGAMÍN, “Aracné musarañera”, *Escritura,* Montevideo, 2 (noviembre 1947), pp. 5-13.
- José BERGAMÍN, “La máscara y el rostro”, *Escritura,* Montevideo, 4 (abril-mayo 1948), pp. 62-67.
- José BERGAMÍN, “Lozanía del arpa. Oyendo tocar a Zabaleta” *Marcha,* Montevideo, 444 (9 septiembre 1948), p. 14.
- José BERGAMÍN, “La rama viva”, “Arabescos en sombra”, *Alfar,* Montevideo, 87 (1948), p. s/n.
- José BERGAMÍN, “Cuatro sonetos portugueses”, *Clinamen,* Montevideo, 5 (1948), p. s/n.
- José BERGAMÍN, “Estudio preliminar” a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras: El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa,* Buenos Aires, W.M. Jackson, 1948. Se ha vuelto a reeditar como Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro,* Barcelona, Océano (Biblioteca Universal), 1999, con el estudio preliminar escrito por Bergamín (*op. cit.,* pp. XI-XXXI).
- José BERGAMÍN, “La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito, historia, poesía)”, *Escritura,* Montevideo, 6 (enero 1949), pp. 16-22.
- José BERGAMÍN, “La máscara y el rostro. Antonio Machado y su sombra. *In memoriam (1939-1949*)”, *Escritura,* Montevideo, 7 (junio 1949), pp. 41-43.
- José BERGAMÍN, “El rabo ardiendo”, *Escritura,* Montevideo, 7 (junio 1949), pp. 43-49.
- José BERGAMÍN, “Mariposas muertas”, *Asir,* Montevideo, 10 (julio 1949), p. 6.
- José BERGAMÍN, “Una carta de don José Bergamín”, *El País,* Montevideo, (15 octubre 1949), p. 4
- José BERGAMÍN, “El escritor Bergamín plantea nuevos aspectos de su polémica sobre la Xirgu”, *El País,* Montevideo, (25 octubre 1949), p. s/n.
- José BERGAMÍN, “La nochebuena del guerrillero”, *Alfar,* Montevideo, 89 (1949), p. s/n. Ya había aparecido antes, concretamente en *Mañana,* México, 121-122 (diciembre 1945), pp. 38-39.
- José BERGAMÍN, *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo, Escritura,* Montevideo, 8 (diciembre 1949), pp. 28-53, su primer acto; y el acto II en el siguiente número, aunque después de casi un año: 9 (noviembre 1950), pp. 21-48. Finalmente, la obra completa aparece publicada en un número suelto en Montevideo, Escritura, en diciembre de 1952.

- José BERGAMÍN, *¿A dónde iré que no tiemble?, Marcha*, Montevideo, 510 (30 diciembre 1949), pp. 12-13; y en *Revista de Guatemala*, año I (segunda época), 1 (abril-junio 1951), pp. 110-121.
- José BERGAMÍN, "Moralidad y misterio de don Juan (Lo que va del hombre al nombre)", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, 5 (junio 1950), pp. 99-128.
- José BERGAMÍN, "Entre sombras anda el fuego: la triple llama", *El Removedor*, Montevideo, 27 (1950), pp. 3-4.
- José BERGAMÍN, "Prólogo" a *Naturaleza y figuración fronteriza de la poesía*, Montevideo, Amigos del arte, 1950.
- José BERGAMÍN, "Carta abierta a Ricardo Paseyro", *Asir*, Montevideo, 18-19 (diciembre 1950-enero 1951), pp. 15-16.
- José BERGAMÍN, "La guerra no tienes más que un rostro", *España y la paz*, México (15 agosto 1951), pp. 1-6.
- José BERGAMÍN, "Carta abierta de José Bergamín", *Marcha*, Montevideo, 592 (7 septiembre 1951), pp. 4-5.
- José BERGAMÍN, "El Ingenuo, el Perspicaz, el Emboscado y la Pantalla", *Marcha*, Montevideo, 594 (21 septiembre 1951), p. 23.
- José BERGAMÍN, "Motes, Enigmas, Dichos, Coplas", *Signo*, San José, 1 (enero 1952), p. s/n.
- José BERGAMÍN, "*Mélusine et le miroir (Comédie fabuleuse en 3 actes traduite par Alice Ahreweiler)"* , *Soleil*, Argel, 7-8 (15 febrero 1952), pp. 41-82.
- José BERGAMÍN, "Nocturnos", *Mitos*, Montevideo, 2 (marzo 1952), p. s/n.
- José BERGAMÍN, "El lenguaje lírico de la poesía (I)", "El lenguaje lírico de la poesía (II)", "El lenguaje lírico de la poesía (III)", *Asir*, Montevideo, 27-28 (mayo-junio 1952), pp. 13-21; 29 (noviembre 1952), pp. 13-18; y 32-33 (mayo-junio) 1953, pp. 5-12, respectivamente.
- José BERGAMÍN, "Las ideas liebres (Heine duendístico y musarañero)", *Alfar*, Montevideo, 90 (1952-1953), p. s/n.
- José BERGAMÍN, "A Martí", *Asir*, Montevideo, 30-31 (1953), p. s/n.
- José BERGAMÍN, "Nuestra sombra no apaga la duda" y "Ahora que me acuerdo (Fragmentos del Capítulo I del libro "*Recuerdos de Esqueleto*)", *Entregas de La Licorne*, Montevideo, 1-2 (1953), pp. 19-22 y 51-69, respectivamente.
- José BERGAMÍN, "Nous en aurons raison", traducción de Alice Ahrweiler, *Europe*, París, 91-92 (julio-agosto 1953), pp. 72-75.
- José BERGAMÍN, "Fronteras infernales de la poesía. Séneca, Dante", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, 11 (diciembre 1953), pp. 43-68.
- José BERGAMÍN, "Las malas verdades", *Alfar*, Montevideo, 91 (1954), p. s/n.
- José BERGAMÍN, "Prólogo-Epílogo-Apostillas a *La niña guerrillera*"**,** *Boletín Informativo del Retablillo Español*, Montevideo, I, 1 (enero 1954), pp. 1-4.
- José BERGAMÍN, "Reseña" sobre el *Cancionero* de Unamuno, *Entregas de La Licorne*, Montevideo, 4 (febrero 1954), pp. 194-196.
- José BERGAMÍN, reseña al libro *Ora Marítima* de Rafael Alberti, *Marcha*, Montevideo, 709 (19 febrero 1954), p. 15.

- José BERGAMÍN, *Medea, la encantadora, Entregas de La Licorne*, Montevideo, 4 (febrero 1954), pp. 15-40. Se vuelve a editar con motivo de su estreno en España en *Primer Acto*, Madrid, 44 (febrero 1963), pp. 23-36.
- José BERGAMÍN, "Acotaciones a *Medea*", *Marcha*, Montevideo, 714 (2 abril 1954), p. 11.
- José BERGAMÍN, *Médée l'enchanteresse*, traducción de Alice Ahrweiler, *Esprit*, París, 227 (abril 1954), pp. 495-520.
- José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea", *Asir*, 35 (julio 1954), pp. 3-12.
- José BERGAMÍN, "Rojas, mensajero del infierno", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, 9 (octubre 1954), pp. 61-74.
- José BERGAMÍN, "Fronteras infernales de la poesía. Shakespeare, Cervantes, Quevedo", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, 13 (diciembre 1954), pp. 95-130.
- José BERGAMÍN, "Lettre a Albert Beguin", *Esprit*, París, 242 (septiembre 1956), pp. 227-232.
- José BERGAMÍN, *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- José BERGAMÍN, "Prólogo" a André MARTIN, *Cante hondo*, traducción de Pierre Emmanuel, París, edition du Seuil, 1957.
- José BERGAMÍN, "Revenir", traducción de Alice Ahrweiler, *Europe*, París, 345-346 (febrero 1958), p. s/n.
- José BERGAMÍN, "La emoción del toreo", *Índice*, Madrid (julio-septiembre 1958), p. s/n.
- José BERGAMÍN, "Al volver", *Entregas de La Licorne*, Montevideo, 11 (1958), pp. 59-60.
- José BERGAMÍN, *Aphorismes*, traducción de C. Aveline, Aviñón, Rulliere (Pour F.M. et ses amis, 13), 1959; y *Lettres nouvelles*, (4 marzo 1959).
- José BERGAMÍN, *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus (Persiles, 10), 1959.
- José BERGAMÍN, *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus, 1959.
- José BERGAMÍN, *El arte de birlibirloque*, *La estatua de don Tancredo* y *El mundo por montera*, Santiago de Chile/Madrid/ [Barcelona, Ariel], Cruz del Sur (Renuevos de Cruz y Raya, 1), 1961.
- José BERGAMÍN, *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas*, *Primer Acto*, Madrid, 21 (marzo 1961), pp. 23-39.
- José BERGAMÍN, "Picasso de vuelta del infierno", *El Nacional*, Caracas, (19 mayo 1961), p. s/n.
- José BERGAMÍN, "Paisaje del recuerdo", *Entregas de La Licorne*, Montevideo, 16 (1961), pp. 13-15.
- José BERGAMÍN, *Rimas y sonetos rezagados*, Santiago de Chile-Madrid, Renuevos de Cruz y Raya, 1962.
- José BERGAMÍN, "Antecrítica", *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), p. 47.
- José BERGAMÍN, *Duendecitos y coplas*, Santiago de Chile-Madrid, Cruz del Sur, 1963.
- José BERGAMÍN, "Del satanismo de Baudelaire", *El Heraldo*, México (1967), p. s/n; recogido en *Sábado Gráfico*, Madrid, 949 (6 agosto 1975), p. 21.
- José BERGAMÍN, *Beltenebros*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969.
- José BERGAMÍN, *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972.

- José BERGAMÍN, *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1973.
- José BERGAMÍN, *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye* son publicadas en Madrid, Nostromo, 1973, bajo el título *La risa en los huesos*, pero la primera edición de cada una de ellas es: Madrid, Biblioteca Índice, 1925 y Madrid, Biblioteca Nueva, 1927, respectivamente.
- José BERGAMÍN, *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer (Temas de hoy y de siempre, 2), 1973, pp. 141-164.
- José BERGAMÍN, *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*, Madrid, Júcar (La Vela Latina/Ensayo), 1974.
- José BERGAMÍN, "Prólogo" de *Cruz y Raya, Antología*, Madrid, Turner, 1974.
- José BERGAMÍN, "Comienzan su obra los gusanos [de un verso de Rubén Darío]", *Sábado Gráfico*, Madrid, 897 (10 agosto 1974), p. 29.
- José BERGAMÍN, "Burladera de pensamientos", *Sábado Gráfico*, Madrid, 898 (17 agosto 1974), p. 27.
- José BERGAMÍN, "El rabo ardiendo", *Sábado Gráfico*, Madrid-Barcelona, 899 (24 agosto 1974), p. 25.
- José BERGAMÍN, "Si amanece nos vamos", *Sábado Gráfico*, Madrid, 901 (7 septiembre 1974), p. 25.
- José BERGAMÍN, "Chinitas al agua", *Sábado Gráfico*, Madrid-Barcelona, 912 (23 noviembre 1974), p. 25.
- José BERGAMÍN, "Prólogo" a *Ondina* del barón de LA MOTTE FOUQUÉ, Madrid, Nostromo, 1974, p. 9-13.
- José BERGAMÍN, "Signo y diseño de Cruz y Raya (1933-1936)", en *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*, Nendeln-Liechtenstein, Verlas Detlev Auverman KG, Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, 1974, pp. VII-XIV.
- José BERGAMÍN, "Esperpento y greguería", *Sábado Gráfico*, Madrid-Barcelona, 952 (27 agosto 1975), p. 21.
- José BERGAMÍN, "La hora de los bergamines", *Sábado Gráfico*, Madrid, 976 (11 febrero 1976), p. 21.
- José BERGAMÍN, "Duendecitos musarañeros", *Sábado Gráfico*, 977 (18 febrero 1976), p. 21.
- José BERGAMÍN, "Memoria amarga de mí", *Historia 16*, Madrid, 4 (agosto 1976), pp. 30-34.
- José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976.
- José BERGAMÍN, "Humaredas (sobre Valle-Inclán)", *Sábado Gráfico*, Madrid-Barcelona, 1017 (27 noviembre 1976), p. 15.
- José BERGAMÍN, "Valle-Inclán desperpentizado", prólogo a *La corte de los milagros. El ruedo ibérico*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 8-16. Se reimprime en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 99-106.
- José BERGAMÍN, "Reinar y gobernar", *Sábado Gráfico*, Madrid, 1091 (19 abril 1978), p. 11.
- José BERGAMÍN, *Los filólogos*, Madrid, Turner, 1978 y es reeditada en *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), pp. 43-57.
- José BERGAMÍN, *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados*, Barcelona, Planeta (Ensayo 4), 1979.

- José BERGAMÍN, “Arturo o el hijo del esqueleto”, *Camp de l’Arpa*, Barcelona, 67-68 (septiembre-octubre 1979), pp. 36-37.
- José BERGAMÍN, “Los españoles hacen demasiado ruido”, entrevista de H. Campanella, en *El Socialista*, Madrid, 184 (17 diciembre 1980), pp. 34-35.
- José BERGAMÍN, *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981.
- José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, edición de José Esteban, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981.
- José BERGAMÍN, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1981.
- José BERGAMÍN, “Por tierra que todo es aire”, *Nuevo Índice*, Madrid-México, 1 (enero 1982), pp. 20-22.
- José BERGAMÍN, *Prosas previas*, selección y prólogo de José Esteban, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- José BERGAMÍN, *“La sangre de Antígona”*, *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril de 1983), pp. 48-69.
- José BERGAMÍN, “*La cama, tumba del sueño o El dormitorio”*, *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril de 1983), pp. 70-80; y *Art Teatral (Cuaderno de minipiezas ilustradas)*, Valencia, año IV, 4 (1992), pp. 7-15.
- José BERGAMÍN, “Telesforo Monzón”, *Egin*, San Sebastián (9 marzo 1983), p. 19.
- José BERGAMÍN, “Una actriz”, *El teatro de... José Bergamín*, sesión sexta, Madrid, Centro Dramático Nacional/Ministerio de Cultura, (23 de junio 1983), p. s/n.
- José BERGAMÍN, *Aforismos de la cabeza parlante*, Madrid, Turner, 1983.
- José BERGAMÍN, *Al toro*, Madrid, Hispánica de Bibliofilia, 1983.
- José BERGAMÍN, *Poesía, I: Sonetos, Rimas, Del otoño y los mirlos*, Madrid, Turner, 1983.
- José BERGAMÍN, *Poesía, II: La claridad desierta*, Madrid, Turner, 1983.
- José BERGAMÍN, *Poesía, III: Apartada orilla*, Madrid, Turner, 1983.
- José BERGAMÍN, *Poesía, IV: Velado desvelo*, Madrid, Turner, 1983.
- José BERGAMÍN, *Poesía, V: Esperando la mano de nieve*, Madrid, Turner, 1985.
- José BERGAMÍN, *Poesía, VI: Canto rodado*, Madrid, Turner, 1984.
- José BERGAMÍN, *Poesía, VII: Hora última*, Madrid, Turner, 1984.
- José BERGAMÍN, *Prólogos epilogales*, edición de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1985.
- José BERGAMÍN, *La claridad del toreo*, Madrid, Turner, 1987.
- José BERGAMÍN, *Don Lindo de Almería*, edición de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1988.
- José BERGAMÍN, *Cristal del tiempo*, edición de Gonzalo Santonja, Guipúzcoa, Hiru Argitaletxea, 1995.
- José BERGAMÍN, *Las ideas liebres*, edición al cuidado de Nigel Dennis, Barcelona, Destino, 1998.

II. ESTUDIOS SOBRE BERGAMÍN

- AA.VV., *José BERGAMÍN, un teatro peregrino, Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989).
- AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989.
- AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición a cargo de Nigel Dennis, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (El Fil d'Ariadna, 20), 1995.
- AA.VV., *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, Barcelona, 172 (mayo-junio 1997).
- AA.VV., *Homenaje a José Bergamín*, edición de Gonzalo Penalva, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997.
- Rafael ALBERTI, en "Homenaje a José Bergamín", *Primer Acto*, Madrid, 185, (agosto-septiembre 1980), p. 33.
- J. L. ALONSO DE SANTOS, "Presencia del teatro de Bergamín", *Primer Acto*, Madrid, 185 (agosto-septiembre 1980), p. 32.
- Manuel José ALONSO GARCÍA, *José Bergamín, director de la revista "Cruz y Raya": Algunos aspectos*, resumen de su tesis doctoral, defendida en Granada, 1978, (Madrid: Fotocopias Cea Bermúdez), pp. 1-9.

- *José Bergamín: Resultado de una convocatoria* [a los diez años del renacer de *Litoral* y en el centenario de la "generación del 27"], Torremolinos, Litoral, 1978.
- "Bergamín La salida del laberinto", *El País*, Madrid (20 de febrero de 1981), p. 17.
- "Para Alberti, Bergamín fue escritor peregrino y laberinto y amigo", *El País*, Madrid (29 agosto 1983), sección cultura, p. 17.
- Crítica sobre el estreno de *Medea, la encantadora*, por el grupo Teatro Universitario de *Tabanque* de Sevilla el 5 de enero de 1969, dentro del Festival Palma-68, *Yorik*, (segunda época), Barcelona, 31 (febrero 1969), pp. 59-62.

- Florence DELAY, "La crítica citacional de José Bergamín", *Camp de l'Arpa*, Barcelona, 67-68 (1979), pp.15-20.
- Nigel DENNIS, "José Bergamín y su conciencia escamoteada", *Primer Acto*, Madrid, 170-171 (julio-agosto 1974), pp. 10-12.
- Nigel DENNIS, "Dueño en su laberinto (El ensayista José Bergamín)", *Camp de l'arpa*, Barcelona, 23-24 (agosto-septiembre 1975), pp. 13-19.
- Nigel DENNIS, "Apostillas sobre *El triunfo de las germanías*, de Manuel Altolaguirre y José Bergamín", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, III, 1 (otoño 1978), pp. 87-89.
- Nigel DENNIS, "*Teatro de agitación política:* el caso de José Bergamín (Creación y compromiso)", *Camp de l'Arpa*, Barcelona, 67-68 (septiembre-octubre 1979), pp. 21-26.
- Nigel DENNIS, *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia, Pre-Textos, 1983.
- Nigel DENNIS, "Epílogo prologal", en *Prólogos epilogales* de José BERGAMÍN, Valencia, Pre-Textos, 1985.

- Nigel DENNIS en *José Bergamín: A Critical Introduction, 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986.
- Nigel DENNIS, "*La Revista de Occidente* y *Cruz y Raya*: Ortega y Bergamín", *Revista de Occidente*, Madrid, 72 (mayo 1987), pp. 41-62.
- Nigel DENNIS, *El epistolario: José Bergamín. Miguel de Unamuno (1923-1935)*, Valencia, Pre-Textos, 1993.
- Nigel DENNIS en "José Bergamín frente a México y los mexicanos (1939-1945)", en AA.VV., *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre e 1995)*, Sant Cugat del Vallès, GEXEL / Associació d'Idees, 1998, pp. 229-235.
- Nigel DENNIS, *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de "Poeta en Nueva York"*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

- José ESTEBAN, "Bergamín ha salido del laberinto", *Diario 16*, Madrid (9 de abril de 1981).

- Ramón GAYA, crítica sobre el estreno de *El triunfo de las Germanías, Hora de España*, Madrid, 2 (febrero 1937), p. 60.
- José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995.
- Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa*, Montevideo, Cal y Canto, 1995; y que ha sido reeditado recientemente bajo el título, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay (1947-1954)*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (Ensayos / Scriptura, 8), 1999.
- Carlos GURMÉNDEZ, "La amistad de Bergamín con Unamuno y Ortega", *El País*, Madrid (10 octubre 1979).
- Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro", *El País*, Madrid (sábado 26 de enero de 1980), suplemento de Artes, pp. 4-5.
- Carlos GURMÉNDEZ, "La irreductible personalidad de José Bergamín", *El País Semanal*, Madrid, 292 (14 noviembre 1982), pp. 12-14.
- Carlos GURMÉNDEZ, "Prólogo" a José BERGAMÍN, *El pozo de la angustia*, Barcelona, Anthropos, 1985, pp. 7-14.

- Carlos LUCENA, "Notas sobre *Medea, la encantadora*", *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), pp. 42-43.

- André MALRAUX, "Prefacio" a José BERGAMÍN, *El clavo ardiendo*, Barcelona, Aymá, 1973, pp. 7-13.
- J. MARTÍ, y J. RAMONEDA, "José Bergamín, un joven viejo verde", *Por favor*, 140 (7 marzo 1977), pp. 38-41.
- A. MATOSE, "José Bergamín", *Sábado Gráfico*, Madrid, 899 (15 junio 1974), pp. 44-45.
- César Antonio MOLINA, "Entrevista con José Bergamín. Estoy vivo porque no tengo donde caerme muerto", *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 242 (17 diciembre 1977), pp. 60-63.
- José MONLEÓN, "Bergamín, un dramaturgo sin público", *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril 1983), pp. 41-47.

- Victoria OCAMPO, “De Victoria Ocampo a José Bergamín”, en “Cartas abiertas”, *Sur*, Buenos Aires, 31 (mayo 1937), pp. 67-74.

- Gonzalo PENALVA, “José Bergamín y el lenguaje de la máscara”, *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril 1983), pp. 33-40.
- Gonzalo PENALVA, *El pensamiento de un esqueleto. Antología periodística*, Málaga, Litoral, 1984, 3 vols.
- Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*, Madrid, Turner, 1985.
- Gonzalo PENALVA, “Bergamín en París (1964-1970)”, en AA.VV., *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre e 1995)*, Santa Cugat del Vallès, GEXEL-Associació d’Idees, 1998, pp. 177-188.
- Gonzalo PENALVA, “Prólogo” a José BERGAMÍN, *La importancia del demonio. La decadencia del analfabetismo*, Madrid, Siruela (Biblioteca de Ensayo, 9), 2000, pp. 9-20.

- J[uan] R[ejano], “*Don Lindo de Almería* en el cielo de México”, *Romance*, México, 1 (1 febrero 1940), p. 5.

- Ricard SALVAT, “Mi puesta en escena de la *Medea* de Bergamín”, *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), p. 44-46.
- Teresa SANTA MARÍA, “Las protagonistas femeninas en el teatro de José Bergamín”, en AA.VV. *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995), II*, edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, GEXEL-Associació d’Idees, 1998, pp. 577-588.
- Gonzalo SANTONJA, *Al otro lado del mar: Bergamín y la editorial Séneca (México 1939-1949)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1997.
- Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)*, Tesis doctoral presentada el 22-12-95, Universidad del País Vasco (Departamento de Derecho Constitucional e Historia de las Ideas Políticas).

- Luis VÁZQUEZ, *Se nos ha ido Bergamín (1895-1983)*, Madrid, (Separata de la revista *Estudios*, correspondiente al número 142 de los meses julio-septiembre de 1983), pp. 431-432.

- *El teatro de... José Bergamín*, sesión sexta, Madrid, Centro Dramático Nacional/Ministerio de Cultura, (23 de junio 1983), p. s/n.

- María ZAMBRANO, “El escritor José Bergamín”, *El Nacional*, Caracas, (9 mayo 1962), p. 2.
- María ZAMBRANO, “Señal de vida”, en *Cruz y Raya, Antología*, prólogo y selección de José Bergamín, Madrid, Turner, 1974, pp. 109-116.
- María ZAMBRANO, “José Bergamín”, *Camp de l'Arpa*, Barcelona, 67-68 (septiembre-octubre 1979), pp. 5-6.
- María ZAMBRANO, “José Bergamín”, prólogo a José BERGAMÍN, *Poesía casi completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 7-9.

III. OTROS LIBROS O ARTÍCULOS CONSULTADOS

- AA. VV., *Actas del Congreso Internacional de Filosofía en conmemoración de Séneca, en el XIX Centenario de su muerte*, celebrado en Córdoba, Madrid, Talleres Gráficos de E. Sánchez Leal, 1965.
- AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, préface de Raymond Lebègue. Études de P. Bacquet, G.Bullough, L.Dondoni, M.Dreano, J-L.Flecniakoska, P. Grimal, W.Habicht, H.E.Isar, J.Lapp, R.Lebègue, J.Lefebvre, R.Mac Curdy, J.Morel, M.Pastore-Stocchi, H.Plard, E.Rombauts, W.A.P Smit, A.Stegmann, F.V.Sternfeld. Réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.
- AA.VV., *Historia y crítica de la literatura española; III. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.
- AA.VV., *Historia y crítica de la literatura española, V: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 1982.
- AA.VV., *Historia y crítica de la literatura española, VII: época contemporánea (1914-1939)*, Barcelona, Crítica, 1984.
- AA.VV., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, edición de Javier Huerta Calvo, Barcelona, ediciones del Serbal (Libros del arlequín, 10), 1989.
- AA.VV., *Las literaturas exiliadas en 1939*, edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, GEXEL /Cop d'Idees, 1995.
- AA.VV., *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España*, dirigida por Stanley Payne y Javier Tusell, Madrid, Temas de hoy (Historia viva, 4), 1996.
- AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés*, Jaca, Pirineum, 1999.
- Manuel ABRIL, "Arte moderno y sagrado", *Cruz y Raya*, Madrid, 1 (abril 1933), pp. 133-138.
- Manuel ABRIL, "Los malos pastores", *Cruz y Raya*, Madrid, 4 (julio 1933), pp. 112-127.
- Manuel ABRIL, "Las sílabas de Dios o la poesía pura", *Cruz y Raya*, Madrid, 7 (octubre 1933), pp. 133-153.
- Manuel ABRIL, "El poder de las tinieblas", *Cruz y Raya*, Madrid, 12 (marzo 1934), pp. 33-58.
- Manuel ABRIL, "Historias para la Historia (Policías y ladrones)", *Cruz y Raya*, Madrid, 13 (abril 1934), pp. 141-148.
- Manuel ABRIL, "Ojo avizor. De lo visto a lo mirado", *Cruz y Raya*, Madrid, 27 (julio 1934), pp. 145-152.
- Luigi ALAMANNI, *Antígona*, Lyon, s.e., 1533.
- Josep M. ALBAIGÈS, *Enciclopedia de los nombres propios*, Barcelona, Planeta, 1995.
- Rafael ALBERTI, *Teatro: La lozana andaluza, De un momento a otro, Noche de guerra en el Museo del Prado*, Buenos Aires, Losada, 1964.
- Rafael ALBERTI, "Autobiografía", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 49 (1 de enero de 1929), p. s/n. Lo reproduce en *Prosas encontradas: 1924-1942*, edición de R. Marrast, Madrid, Ayuso, 1970.
- Rafael ALBERTI, *Baladas y canciones del Paraná* de Alberti, Madrid, Alianza, 1989.
- Rafael ALBERTI, *La arboleda perdida, II*, Barcelona, Seix Barral-Biblioteca Breve, 1989.

- Rafael ALBERTI, *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el museo del Prado*, edición crítica y estudio preliminar de Gregorio Torres Nebrera, Sevilla, Alfar, 1991.
- Vittorio ALFIERI, *Antigone*, edición de C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953.
- Dante ALIGHIERI, *Divina Comedia*, introducción de Giorgio Petrocchi, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 100), 1996.
- José Mª ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.
- Dámaso ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, CSIC, 1942.
- Miguel ALONSO BAQUER, *Generación de la Conquista*, Madrid, Mapfre, 1992.
- J. L ALONSO DE SANTOS, "Romance a la España perdida", *Primer Acto*, Madrid, 201 (noviembre-diciembre 1983), p. 46.
- José ALSINA CLOTA, "Sófocles y nuestro tiempo", *Estudios Escénicos*, Barcelona, Institut del Teatre, 10 (1960).
- José ALSINA, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, Labor, 1971.
- Manuel ALTOLAGUIRRE, "Nuestro teatro", *Hora de España*, Valencia, IX (septiembre 1937), pp. 29-30.
- Manuel ALTOLAGUIRRE, *Las islas invitadas*, edición de Margarita Smerdou Altolaguirre, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 56), 1973.
- Carlos ALVAR, "Prólogo" a Jean D'ARRAS, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, Madrid, Siruela Siruela (Selección de lecturas medievales, 2), 1994, pp. IX-XVIII.
- Manuel ALVAR, "Introducción" al *Libro de Apolonio*, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 80), 1984, pp. IX-LXV.
- Consuelo ÁLVAREZ, y Rosa Mª IGLESIAS, "Introducción" a OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 228), 1999, pp. 7-186.
- AMADOR, *Dizionario Italiano-Spagnolo*, Barcelola, Sopena, 1965.
- Rafael ANDOLZ, *Diccionario aragonés*, Zaragoza, Mira editores, 1991.
- ANÓNIMO, *Medea*, *"tragedia lírica"*, Barcelona, Tipografía de don Agostino Gaspar e Roca, 1845.
- Jean ANOUILH, *Teatro*, traducción de A. Bernardez, Buenos Aires, Losada, 1960.
- *Aragón, "Gaceta mensual de los aragoneses en México"*, México D.F., 5 (marzo 1945), p. s/n; y la reedición facsímil de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1991, con introducción de Eloy Fernández Clemente y José Carlos Mainer.
- José Luis ARANGUREN, "San Juan de la Cruz", *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 9-92.
- Joaquín ARCE, "Dante en España", en Dante ALIGHIERI, *Divina Comedia*, introducción de Giorgio Petrocchi, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 100), 1996, pp. 745-763.
- ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 70), 1992.
- Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1995.

- Jean D'ARRAS, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, traducción y prólogo de Carlos Alvar, Madrid, Siruela (Selección de lecturas medievales, 2), 1994.
- Eugenio ASENSIO, "La alondra, arquetipo literario", *Estudios*, Madrid, XXI (1965), pp. 123-130.
- Eugenio ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 230-262.
- Max AUB, *Los guerrilleros* (en *Breve escala para conocer mejor nuestro tiempo, I, Sala de Espera*, México, Imprentas Gráfico Guanajuato, I, 1-9 (junio 1948-marzo 1949).
- *Aurea Dicta. Dichos y proverbios del mundo clásico*, Barcelona, Crítica, 1990.
- *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*, Nendeln-Liechtenstein, Verlas Detlev Auverman KG, Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, 1974.
- Manuel AZNAR SOLER, "Prólogo" a Rafael DIESTE, *Teatro, I*, Barcelona, Laia, 1981.
- AZORÍN, *Angelita*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930.
- AZORÍN, *Crítica de años cercanos*, Madrid, Taurus (Persiles, 35), 1967.

- Charles, BAUDELAIRE, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1963.
- Ana BAXTER, "Juana Morelli: la vida escrita con poesía", *Arte x Arte*, Montevideo, 7 (marzo 2000), sección Literatura, p. s/n.
- Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Leyendas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 244), 1994.
- Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 31), 1995.
- Ricardo BELLSEVER, *Teatro en la encrucijada: Vida cotidiana en Valencia (1936-1939)*, Valencia, Ayuntament de València, 1987.
- Josep Maria BENET i JORNET, *Descripció d'un paisatge*, en *Primer Acto*, Madrid, 183 (febrero 1980); y, en catalán, en Barcelona, Galliner d'Edicions 62, 1978.
- Rafael BENÍTEZ CLAROS, Rafael, "Introducción", *Cruz y Raya (Madrid 1933-1936)*, Madrid, CSIC (Colección de índices de publicaciones periódicas), 1947.
- Belén BERMEJO MENÉNDEZ, *Las mejores adivinanzas*, Madrid, LIBSA, 1999.
- *La Biblia*, Madrid, La Casa de la Biblia, 1997.
- Carlos BLANCO AGUINAGA, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, e Iris María ZAVALA, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1979.
- José Manuel BLECUA, "Introducción" a *La Dorotea*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 408), 1996, pp. 13-83.
- Giovanni BOCCACCIO, *Decamerón*, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 150), 1994.
- Mª Luisa BOMBAL, *La última niebla. La amortajada*, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1984.
- Massimo BONTEMPELLI, *Nostra dea*, en *Opere scelte*, Milán, Mondadori, 1978, pp. 611-689.

- Álvaro BORRADO, *Larga noche de Medea*, traducción de César Tiempo, Buenos Aires, Losange, 1956.
- Carmen BOSCH JUAN, *Antígona en la literatura moderna*, (*Resumen de la Tesis)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1979.
- Larry D. BOUCHARD, *Tragic Method and Tragic Theology: Evil in Contemporary Drama and Religious Thought*, University Park and London, The Pensylvania State University Press, 1989.
- Bertolt BRECHT, "Prólogo" a *Antígona*, en *Teatro completo*, Buenos Aires, Nueva Visión (Teatro universal, XIII), 1967, pp. 71-75.
- Bertolt BRECHT, "Prefacio" a *Antigone, (adaptation)*, en *Théâtre complet*, Paris, l'Arche, 1966, pp. 65-73.
- Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Antígona (tragedia en cinco actos)*, Madrid, s.e., s.f.
- Gerald G. BROWM, *Historia de la literatura española: El Siglo XX*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas-Instrumenta, 6), 1978.

- Thomas CAGE, *Viaje por la Nueva España y Guatemala*, Madrid, Historia 16, 1987.
- Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas, III: Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante*, edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 204), 1975.
- Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El gran teatro del mundo*. *El gran mercado del mundo*, edición de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 15), 1982.
- Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca*, edición de José María Díez Borque, Madrid, Taurus (Sección Clásica, 141), 1984.
- Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 217), 1985.
- Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro*, estudio preliminar de José Bergamín Barcelona, Océano (Biblioteca Universal), 1999.
- *Cancionero general*, de Hernando del Castillo, s.l., 1511, p. s/n.
- *Cancionero religioso*, Madrid, editorial La Milagrosa, 1958.
- José CAMÓN AZNAR, *El pozo amarillo (milagro en un acto), Cruz y Raya*, Madrid, 34 (enero 1936), suplemento, pp. 1-45.
- Juana CAMPOS y Ana BARELLA, *Diccionario de refranes*, Madrid, Espasa, 1998.
- José CAÑIZARES, *El anillo de Giges*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC (Anejos de la revista *Segismundo*, 9), 1983.
- Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus (La otra historia de España, 2), 1965.
- Julio CASARES, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- *Catecismo de la Iglesia Católica*, Madrid, Asociación de Editores del Catecismo, 1992.
- Miguel de CERVANTES, *Obra completa, I*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993.
- Miguel de CERVANTES, *Obra completa, II*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

- Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares, II,* Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 106), 1982.
- Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha,* Barcelona, Instituto Cervantes/ Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 1998.
- Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha, Volumen complementario*, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998.
- Jean COCTEAU, *Antigone, Les mariés de la tour Eiffel*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, Libraire Gallimard, 1927, pp. 83-152.
- Guillem COLOM, *Antígona, "poema dramàtic"*, Barcelona, s.e., 1935.
- Romà COMAMALA, en *Variacions sobre mites grecs, I,* Barcelona, Publicación Abadía Montserrat (Biblioteca Serra d'Or, 57), 1977.
- Romà COMAMALA, en *Variacions sobre mites grecs, IV,* Barcelona, Publicación Abadía Montserrat, 1986.
- Luciano Francisco COMELLA, *Medea y Jasón*, Madrid, s.e, 1793.
- *Coplero popular,* edición de José Luis Gárfer, Madrid, EDIMAT Libros, 1999.
- Pierre CORNEILLE, *Médée*, en *Théâtre Complet, I,* Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1950, pp. 555-615.
- J. COROMINAS, y J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
- Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales,* Madrid, Visor Libros, 1992.
- Isabel P. COSTA, *Enciclopedia de las supersticiones,* Barcelona, Planeta (Enciclopedias Planeta), 1997.
- Pierre COURCELLE, *La "consolation de Philophie" dans la tradition littéraire. Antécédents et posterité de Boèce,* París, Études Augustiniens, 1967, pp. 127-152.
- Sebastián COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición De Felipe C.R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de erudición y crítica), 1994.
- San Juan de la CRUZ, en *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 178), 1983.
- *Cruz y Raya, Antología*, prólogo y selección de José Bergamín, Madrid, Turner, 1974.

- Maxime CHEVALIER, "Introducción" a *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos (Biblioteca Románica. Textos, 9), 1975, pp. 9-45.
- Máxime CHEVALIER, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica (Filología, 6), 1978.

- Cesare DELLA VALLE, *Medea, (tragedia in cinque atti)*, s.l., s. e., s.f.
- José Pedro DÍAZ, "Introducción", a *Obras completas*, de Augusto FERRÁN, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 164), 1969, pp. VII-LVII.
- Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *Verdadera y notable relación del descubrimiento y conquista de la Nueva España y Guatemala* Guatemala, Tipografía Nacional, 1933-1934.
- *Diccionario Español-Italiano, Italiano-Español,* Barcelona, Grijalbo-Collins, 1989.
- *Diccionario griego español, I* y *II*, Barcelona, Sopena, 1998.

- Denis DIDEROT, *La paradoja del comediante*, Madrid, La Avispa, 1995.
- José María DÍEZ BORQUE, "Pórtico sencillo al teatro (del texto a la representación)", en AA.VV., *Historia del teatro en España, I: Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, Madrid, Taurus (Persiles, 152), 1984, pp. 17-59.
- José María DÍEZ BORQUE, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega),* Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 8), 1987.
- Ludovico DOLCE, *Medea*, en *Tragedie di Seneca*, Venetia, Appreso Gio. Battista et Marchion F., 1560.
- Ricardo DOMENECH, "*Hamlet, solista* y *Medea la encantadora* de José Bergamín", *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), p. 48.
- DUQUE DE RIVAS, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 33), 1978.

- Jennifer EGAN, "Sufrimiento poderoso", *El País Semanal*, Madrid, 1218 (30 enero 2000), pp. 72-73.
- *Enciclopedia Espasa, I,* Madrid, Espasa-Calpe, 1996, 22 vols.
- *Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta, 1987, 15 vols. + suplementos.
- *Enciclopedia universal ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1916-1998, 72 vols.+ suplementos y apéndices.
- Joaquín de ENTRAMBASGUAS, "Prólogo" a *El nuevo mundo*, de Lope de VEGA, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963, pp. V-XL.
- Salvador ESPRIU, *Antígona*, (1ª versión, 1939), Palma de Mallorca, Raixa, 1955 y *Antígona*, (2ª versión, 1963), traducción de Ricardo Salvat, *Primer Acto*, Madrid, 60 (1965), pp. 27-37.
- José de ESPRONCEDA, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 81), 1990.
- EURÍPIDES, *Hecuba*, traducida al latín por Erasmo Roterodamo, Lugduni, apud. Seb. Gryphium, 1540.
- EURÍPIDES, *Hécaba*, traducción de Leconte de Lisle, y al español por Germán Gómez de la Mata, en *Obras completas, I,* Valencia, Prometeo, s.f.
- EURÍPIDES, *Hecube*, traduite par M. Artaud, en *Tragédies, I*, Paris, Charpentier, Libraire-Editeur, 1850.
- EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 4), 1977.
- EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I*, edición de Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra (Letras universales, 36), 1998, pp. 357-402.
- EURÍPIDES, *Medea*, en *Tragedias, I*, edición de Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 36), 1998, pp. 160-212.
- EURÍPIDES, *Las troyanas*, en *Tragedias, II*, edición de Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 283), 1999, pp. 191-245.

- Mauro FERNÁNDEZ, *Diccionario de refranes*, Madrid, Aldebarán, 1994.
- Paloma FERNÁNDEZ PANCORBO, *El maquis al norte del Ebro*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988.
- Augusto FERRÁN, "Prólogo del autor" a *La soledad*, en *Obras completas*, edición, introducción y notas de José Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 164), 1969, p. 19.

- Augusto FERRÁN, *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos castellanos, 164), 1969.
- Teresa FÉRRIZ ROURE, *Revistas culturales del exilio español en México: "España Peregrina" y "Romance"*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995. Tesis doctoral.
- A. J. FESTUGIÉRE, *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel, 1986.
- J. D. FITZ-GERALD, "La historia de Judit y Holofernes en la literatura española", *Hispania*, XIV (1931), pp. 193-196.
- Margit FRENK, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 47-80.
- Francisco Antonio de FUENTE Y GUZMÁN, *Recordación Florida*, en *Obras históricas, I*, edición y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 230), 1969/1972; y *Obras históricas, II*, edición y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 251), 1969/1972.

- Antonio GALLEGO MORELL, "Prólogo" a Ignacio SÁNCHEZ MEJÍAS, *Teatro*, Madrid, Ediciones del Centro, 1976.
- Jesús M. GARCÍA AÑOVEROS, *Pedro de Alvarado*, Madrid, Historia 16 / Quorum, 1986.
- Consuelo GARCÍA GALLARÍN, *Los nombres de pila españoles*, Madrid, Ediciones del Prado, 1998.
- Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ, *El trovador*, edición de Carlos Ruiz Silva, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 221), 1985.
- Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas, II*, edición de Miguel García Posada, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de lo Lectores, 1996.
- Federico GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Valentín GARCÍA YEBRA, "Prólogo", a SÉNECA, *Medea*, Madrid, Gredos, 1964.
- José Luis GÁRFER y Concha FERNÁNDEZ, *Adivinancero antológico español*, Madrid, Ediciones del Prado, 1994.
- Robert GARNIER, *Antigone ou la piété (tragedie)*, s.l., s.e., 1608.
- Giulio GATTI, *Antigone lo Cascio, (dramma in tre atti), Il Dramma*, 318 (1963), pp. 6-39.
- Santa Catalina de GÉNOVA, *Tratado del purgatorio, Cruz y Raya*, traducción y prólogo de José Bergamín, Madrid, 27 (junio1935), pp. 105-142; se reimprime en México, Séneca, 1941.
- André GIDE, *Los sótanos del Vaticano*, Madrid, Alianza (El libro de bolsilllo, 503), 1996.
- J. W. GOETHE, *La nueva Melusina y otros cuentos*, Madrid, Felmar (La fortuna literaria, 14), 1974, pp. 23-58.
- J. W. GOETHE, *Poesía y Verdad y Los años de viaje de Guillermo Meister*, en *Obras completas, II*, Madrid, Aguilar, 1987.
- J.W. GOETHE, *Fausto*, edición de Manuel José González y de Miguel Angel Vera, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 77), 1998.
- Luis de GÓNGORA, *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez, e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1943.
- Luis GONZÁLEZ DEL VALLE, *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, Nueva York, Eliseo Torres SONS, 1975.

- Alberto GONZÁLEZ VERGEL, "*Medea*, tragedia de Lucio Anneo Séneca, en versión de Miguel de Unamuno. Nueva estructuración dramática y equivalencias precolombinas de Alberto González Vergel", *Primer Acto*, Madrid, 129, (febrero 1971), pp. 39-54.
- *Gran Enciclopedia de España y América, IV: El descubrimiento. Siglo XV-Siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe /Argentaria, 1983.
- Fray Luis de GRANADA, *Introducción del Símbolo de la Fe*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 296), 1989.
- Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Jacob y Wilhelm GRIMM, *La Ondina y otros cuentos*, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991.
- Jorge GUILLÉN, *Obra en prosa*, Barcelona, Tusquets (Marginales 178), 1999.
- Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular, I*, Madrid, Cinterco, 1990.

- A.E. HAIGH, *The Tragic Drama of the Greeks*, New York, Dover Publications Inc., 1968.
- Heinrich HEINE, *Los dioses en el exilio*, edición de Pedro Gálvez, Barcelona, Bruguera, 1983.
- Franz HELLENS, *Mélusine ou La robe de saphir*, Bruxelles, Les Eperonniers (Passé Présent, 54), 1987.
- Alfredo HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento*, Barcelona, Planeta (Ensayos, 21), 1973.
- Miguel HERNÁNDEZ, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, *Cruz y Raya*, Madrid, 16 (julio 1934), pp. 1-61; 17 (agosto 1934), pp. 1-66; y 18 (septiembre 1934), pp. 1-61.
- Miguel HERNÁNDEZ, *Obra completa, II: Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe / Generalitat Valenciana / Caja de Ahorros del Mediterráneo (Clásicos Castellanos, 28), 1992.
- Magdalena HERRERA, "Las fronteras entre la realidad y ficción", *El País*, Montevideo (1 marzo 2000), p. 4.
- José HERRERA PETERE, *Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- Víctor-José HERRERO LLORENTE, *Diccionario de expresiones y frase latinas*, Madrid, Gredos, 1992.
- *Historia general de España y América, VII*, Madrid, Rialp, 1991.
- HOMERO, *Odisea*, introducción y notas de José Alsina, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 4), 1980.
- HOMERO, *Ilíada*, traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 150), 1996.
- *Hora de España, Antología*, selección y prólogo de Francisco Caudet, Madrid, Turner, 1975.
- Javier HUERTA CALVO, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor (Lectura crítica de la literatura española, 4), 1984.

- José María IRIBARREN, *El porqué de los dichos*, Madrid, Aguilar, 1956; otra edición: Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 1994.

- Robinson JEFFERS, *Médée*, *"pièce en deux actes"*, adaptée par Julien Philbert, *Paris-Théâtre*, París, 99 (1955), pp. 29-59.
- Juan Ramón JIMÉNEZ, "Carta a Luis Cernuda", en *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961.
- Juana de JOSÉ, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC (Anejos de la *Revista de Literatura*, 20), 1963.
- Luis JUNCEDA, *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- Carl Gustav JUNG, *Paracélsica*, Barcelona, Kairós, 1988.

- S. KIRKEGAARD, *Obras y papeles. Estudios estéticos II: De la tragedia y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- S. KIERKEGAARD, *La enfermedad mortal o de la desesperación y el pecado*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- S. KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 158), 1972.

- Paul Ludwing LANDSBERG, *Experiencia de la muerte*, en *Piedras blancas*, versión española de Jesús Ussía; seguido de *Experiencia de la muerte*, versión española de Eugenio Imaz; y *La libertad y la gracia en San Agustín*, versión española de José Bergamín, México, Séneca, 1940.
- Mariano José de LARRA, *Macías*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, A155), 1990.
- Ángel LASSO DE LA VEGA, "Introducción" a SÉNECA, *Tragedias*, Madrid, Biblioteca Universal (Los Mejores Autores Antiguos y Modernos, LXXXVII), 1883.
- Pierre LE GENTIL, La poesie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Mogen Age, I, Rennes, Phihon Editeur, 1949.
- Claude LECOUTEUX, Mélusine et le Chevalier au Cygne, Paris, Payot, 1982.
- LEÓN XIII, "El anillo al dedo (fragmento de la encíclica *Inter gravissimas*)", *Cruz y Raya*, Madrid, 3 (junio 1933), p. 116.
- Albin LESKY, *Literatura griega*, Barcelona, Labor, 1966.
- C. LÉVI STRAUSS, *Les Structures élementaires de la parenté*, París, s.e., 1949.
- *Libro Viejo de la fundación de Guatemala y papeles relativos a don Pedro de Alvarado*, Guatemala, s.e., 1934.
- Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", *Revista de Filología Española*, Madrid, I (1939), pp. 20-63.
- Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, "El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro", *Volkstum und Kultur der Romanen*, Hamburgo, XI (1939), pp. 290-305.
- Mª Rosa LIDA DE MALKIEL, *Introducción al teatro de Sófocles*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Antonio LOBERA Y ABIO, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Madrid, Imprenta de Higinio Reneses, 1853.
- Monsieur de LONGEPIERRE, *Médée*, en *Collection de tragédies et comédies, choises de plus célebres auteurs anciens, VII*, Livourne, Thomas Masi et Compagnie, editeurs et Imprimeurs-Libraires, 1766, pp. 257-317.

- Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ, “Introducción” a EURÍPIDES, *Tragedias, I,* Madrid, Cátedra (Letras Universales, 36), 1998, pp. 7-79.
- Álvaro Gustavo LOUREIRO, “El teatro independiente”, en *El País Cultural,* Montevideo, 77 (22 abril 1991), p. s/n.
- Manuel LOURENZO, *Traxicomedia do vento da Tebas namorado dunha forca,* Sada, Ediciós do Castro, 1981.

- Fernando LLORCA en su antología *Lo que cantan los niños,* Valencia, Prometeo, 1914.

- J.M., “Salvador Espriu y el teatro catalán”, *Primer Acto,* Madrid, 60 (1965), pp. 10-11.
- Antonio MACHADO ÁLVAREZ, *Cantes flamencos,* Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 745), 1985.
- André MALRAUX, *La esperanza,* edición de José María Fernández Cardo, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 220), 1995.
- Óscar MANDEL, *A definition of tragedy,* New York, New York University Press, 1961.
- Leopoldo MARECHAL, *Antígona Vélez,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Índice), 1970.
- José Luis MARTÍNEZ, “Rosa efímera”, selección y notas de J. Martínez, en *Tierra Nueva,* México, II, suplemento 7 y 8 (enero-abril 1941), p. s/n.
- Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *La conjuración de Venecia,* Madrid, Taurus (Temas de España, 79), 1988.
- Luis MARTÍNEZ KLEISER, *Refranero ideológico español,* Madrid, Hernando, 1989.
- Alberto MEDINA GONZÁLEZ, y Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ, “Introducción” a EURÍPIDES, *Tragedias, I: El Cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba,* Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 4), 1977, pp. 7-60.
- Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos, VIII,* Madrid, CSIC, 1944-1945.
- Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Primavera y flor de romance,* con introducción y notas de Wolf, en Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos, IX,* Madrid, CSIC, 1944-1945.
- Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos,* Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- Antonio MIRA DE AMESCUA, *Galán, valiente y discreto* de en *Obras,* Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 45), 1951.
- Toribio MOLINA, *Memoriales e Historia de los Indios de la Nueva España,* estudio preliminar de Fidel de Lejarza, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 240), 1970.
- María MOLINER, *Diccionario de uso del español,* Madrid, Gredos, 1998, 2 vols.
- José MONLEÓN, “De la traducción de Unamuno a la versión de Vergel”, *Primer Acto,* Madrid, 129, (febrero 1971), pp. 33-38.
- José Ricardo MORALES, *Los culpables “esbozo dramático en tres actos”, Anales de la Universidad de Chile,* Santiago de Chile, CXXII, 131 (julio-septiembre 1964), pp. 65-92.

- María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, “Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de comedias de Lope de Vega”, en *Anuario de Lope de Vega, I*, Universidad Autónoma de Barcelona, PROLOPE, 1995, pp. 75-117.
- Manuel MÚGICA LAÍNEZ, *El Unicornio*, Barcelona, Planeta (Nueva Narrativa), 1980.
- Josep Maria MUÑOZ PUJOL, *Antígona 66*, Barcelona, Aimá (Quaderns de teatre, 20), 1967.

- Francho NAGORE, *Gramática de la lengua aragonesa*, Zaragoza, Librería General, 1979.
- Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986.
- *Nuevo Testamento*, Madrid, B.AC, 1965.

- Francisco OLAYA MORALES, *La intervención extranjera en la guerra civil*, Móstoles, Madre Tierra, 1990.
- César OLIVA, *El teatro desde 1936. Historia de la literatura español actual, 3*, Madrid, Alhambra, 1984.
- Alfonso ORTEGA, “*Antígona*, drama de la resitencia”, en Xavier ZUBIRI, *Homenaje, II*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1970, pp.401-414.
- Lisandro OTERO, “Balance del Siglo: Stanislavsky”, *Excelsior*, editorial (27 diciembre 1999), p. s/n.
- OVIDIO, *Las metamorfosis*, edición de Consuelo Álvarez, y Rosa Mª Iglesias, Madrid, Cátedra (Letras universales, 228), 1999.

- Benjamín PALENCIA, “Giotto, raíz viva de la pintura”, *Cruz y Raya*, Madrid, 19 (octubre 1934), pp. 7-24.
- *Para rezar siempre: Libro de Oraciones*, Pamplona, Eunate, 1995.
- PARACELSO, *Los siete libros de la archidoxia mágica*, Barcelona, Humanitas, 1982.
- PARACELSO, *Libro de las Ninfa, los Silfos, las Salamandras y los demás espíritus*, traducción de Pedro Gálvez, Barcelona, ediciones Obelisco, 1991.
- Emilia PARDO BAZÁN, *Cuentos completos, III*, edición de Juan Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza conde de Fenosa, 1990.
- Emilia PARDO BAZÁN, *La quimera*, edición de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 336), 1991.
- Blas PASCAL, *Pensamientos*, edición de Mario Parajón, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 261), 1998.
- Octavio PAZ, *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- George C. PEALE, “Estudio crítico”, a Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1976, pp. VII-XXXV.
- Antonio PEDRO, *Antígona*, Porto, Imprensa Social, 1957.
- José María de PEMÁN, *El divino impaciente*, Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1933.
- José María de PEMÁN, *Antígona, (adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles)*, Madrid, Aguirre Impresor, 1946.
- Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, s.e., 1586, folios 100v-129r.

- Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1976, pp. 79-109.
- J. R. PIETRO LASA, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tragedia melusina*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- José PIGNATARO CALERO, "Triunfo internacional de Dahd Sfeir", *Brecha*, Montevideo, (10 mayo 1996), p. s/n.
- Luigi PIRANDELLO, *Seis personajes. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, edición de Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 179), 1998.
- José A. PIZARRO, *Las labores de Melusina (leyenda arquitectónica)*, s.l, Gráficas Alte/ Barrio Molinaro, 1986.
- PLATÓN, *La República o el Estado*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 220), 1983.
- PLAUTO, *Comedias*, traducción de Juan B. Xuriguera, Barcelona, Iberia (Obras Maestras), 1985.
- Alberto PORQUERAS MAYO, "Introducción" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 204), 1975, pp.VII-CVIII.
- Martín POU, *Medea*, Palma de Mallorca, Tipo-Litografía de Bartolomé Rotger, s.f.
- Francesc PUJOLS, *Medeia, (tragèdia en tres actes)*, Barcelona, Imprenta A. López Llausás, 1923.

- Mª Xosé QUEIZAN, *Antígona, a forza do sangre*, Vigo, Edicions Xerais de Galicia (Os libros do Centro Dramático Galego, 6), 1989.
- Francisco de QUEVEDO, "Textos", selección y nota de J.M. Semprún, *Cruz y Raya*, Madrid, 5 (agosto 1933), pp. 119-139.
- Francisco de QUEVEDO, "Epístolas y versos", selección de Pablo Neruda, *Cruz y Raya*, Madrid, 33 (diciembre 1935), pp. 83-101.
- Francisco de QUEVEDO, "*La cuna y la sepultura*. Ciencia y paciencia. Las cosas claras", *Cruz y Raya*, Madrid, 35 (febrero 1936), p. 118.
- Francisco de QUEVEDO, *Visita de los chistes*, en *Obras de Quevedo, I*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 23), 1946, pp. 332-349.
- Francisco de QUEVEDO, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, en *Quevedo esencial*, Madrid, Taurus (Esenciales Taurus, 2), 1990, pp. 105-224.

- Jean RACINE, *Antígone*, en AA.VV., *Théâtre Français. Tragédies: Recueil des meilleures pieces dramatiques faites en France, IV*, Lyon, Chez Joseph-Sulpice Grabit Libraire, 1780, pp. 415-599.
- Maria-Josep RAGUÉ I ARIAS, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Tesis Doctoral, (junio 1987).
- Ángel RAMA, "Revista de revistas", *Marcha*, Montevideo, 524 (28 abril 1950), p. 15.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE, 1992.

- Antonio de REMESAL, *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala, I,* edición y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 175), 1964/1966; e *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala, II,* edición y estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 189), 1964/1966.
- Luis RIAZA, *Medea es un buen chico, Pipirijaina*, Madrid, 18, (enero-febrero 1981), pp. 1-71.
- Luis RIAZA, *Antígona, ¡cerda!, Mazurca, Epílogo*, Madrid, Julia García Verdugo D.L, (La Avispa, 4), 1983.
- Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, "Sófocles y el panorama ideológico de su época", en AA.VV., *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, Taurus (Cuadernos de la "Fundación Pastor", 13), 1966, pp.75-104.
- Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *Del teatro griego al teatro de hoy,* Madrid, Alianza (Clásicos de Grecia y Roma), 1999.
- Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico,* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910.
- Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas,* Madrid, Tip. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 1926.
- Fernando de ROJAS, *La Celestina,* Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 4), 1989.
- *Romancero,* edición de Paloma Díaz-Mas, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 8), 1994.
- *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra,* presentación y recopilación de Serge Salaün, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982.
- Leonardo ROMERO TOBAR, "Melusina aludida en textos literarios españoles", *Revista de Dialectogía y Tradiciones Populares*, XLIII (1988), pp. 513-523.
- Jacqueline de ROMILLY, *L´evolution du pathétique: d'Eschyle a Euripide*, Paris, Societé d'édition Les Belles Lettres, 1980.
- Jean ROTROU, *Antígone ou La Thébaide*, en AA.VV., *Théâtre Français. Tragédies: Recueil des meilleures pieces dramatiques faites en France, IV*, Lyon, Chez Joseph-Sulpice Grabit Libraire, 1780, pp. 263-370.
- Benito RUBIO Y ORTEGA, *Medea cruel (tragedia nueva),* Madrid, Imprenta Real, 1787.
- Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español. Siglo XX,* Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1986.
- Francisco RUIZ RAMÓN, "Introducción" a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La hija del aire*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 270), 1987, pp. pp. 9-63.
- Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900),* Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios literarios), 1996.
- Udo RUKSER, *Goethe en el mundo hispánico*, México, FCE (Sección de Lengua y Estudios Literarios), 1977.
- P. E. RUSSELL, "La magia, tema integral de *La Celestina*", en *Temas de "La Celestina"*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas, Mayor, 14), 1978, pp. 241-276.

- Celina SABOR DE CORTAZAR, “Introducción” a Lope de VEGA, *La Gatomaquia*, Madrid, Castalia (Clásico Castalia, 131), 1982, pp. 7-65.
- Pablo de SAINT-VICTOR, *Mujeres de Goethe*, versión castellana de J. Yxart, con un prólogo de Urbano González Serrano, Barcelona, Biblioteca “Artes y Letras”, 1882.
- Federico Carlos SÁINZ DE ROBLES, *Ensayo de Diccionario Mitológico Universal*, Madrid, Aguilar, 1944.
- Serge SALAÜN, “Presentación” a AA.VV., *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra*, presentación y recopilación de Serge Salaün, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982, pp. V-XXVII.
- José SALVADOR Y CONDE, “Las cartas y su problemática”, en *Epistolario de Santa Catalina de Siena: Espíritu y Doctrina, I*, Salamanca, San Esteban (Biblioteca Dominicana, 1), 1982, pp. 1-224.
- Gregorio SÁNCHEZ DONCEL, *Diccionario de latinismos y frases latinas*, Madrid, Noesis, 1997.
- Santa Catalina de SIENA, *Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina, I y II*, edición de José Salvador y Conde, Salamanca, San Esteban (Biblioteca Dominicana, 1), 1982.
- Jean Paul SARTRE, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada (Biblioteca clásica y contemporánea, 433), 1962.
- Alfonso SASTRE, “*Medea* de Eurípides.Versión para un teatro popular del siglo XX”, *Primer Acto*, Madrid, 44, (febrero 1963), pp. 37-55.
- SÉNECA, *Tragedias*, traducción en verso de don Ángel Lasso de la Vega, Madrid, Biblioteca Universal (Los mejores autores antiguos y modernos, LXXXVII), 1883.
- SÉNECA, *Medea*, introducción, traducción y notas de Cristina Borobio Ibarrondo, Pilar García Madrazo, Bárbara Otto Schneider y Luisa Sánchez García, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998.
- W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, London, Penguin Books (Penguin Popular Classics, 20), 1994.
- Santa Catalina de SIENA, *Fragmentos*, traducción y notas de José Bergamín, *Cruz y Raya*, Madrid, 3 (junio 1933), pp. 95-114.
- SÓFOCLES, *Antígona*, traducción de Friedrich Hölderlin, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- SÓFOCLES, *Fragmentos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 62), 1983.
- SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias*, introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 95), 1985, pp. 385-450.
- SÓFOCLES, *Tragedias completas*, edición de José Vara Dorado, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 13), 1985.
- George STEINER, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

- TERENCIO, *Comedias, I*, Madrid, CSIC, 1991.
- Donald THADDEUS DIETZ, *The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1973.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, edición de Everett Hesse, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 48), 1982.

- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas, I,* edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas, II,* Madrid, Aguilar, 1989.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas, IV,* Madrid, Aguilar, 1989.
- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla,* edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 58), 1990.
- Eduardo M. TORNER, *Lírica hispánica,* Madrid, Castalia (La lupa y el escalpelo, 5), 1966.
- Antonio TOVAR, "Introducción" a EURÍPIDES, *Tragedias, II: Las Bacantes, Hécuba*, Madrid, CSIC (Hispánica de Autores Griegos y Latinos), 1982.
- Andrés TRAPIELLO, *Las armas y las letras: Literatura y guerra civil (1936-1939),* Barcelona, Planeta (Espejo de España, 166), 1994.
- Javier TUSELL, y Genoveva QUEIPO DE LLANO, *El catolicismo mundial y la guerra de España,* Madrid, BAC, 1993.

- Miguel UNAMUNO, "La regeneración del teatro español", en *Teatro completo,* edición de Manuel García Blanco, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 1144-1145.
- Miguel de UNAMUNO, "Exordio" a *Fedra,* en *La esfinge. La venda. Fedra,* Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 169), 1988, pp. 185-187.
- Miguel de UNAMUNO, *Poesías,* Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 22), 1997.

- Juan VALERA, *Obras completas, I,* Madrid, Aguilar, 1968.
- Ramón del VALLE-INCLÁN, *Divinas Palabras,* edición de Gonzalo Sobejano, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 378), 1998.
- Lope de VEGA, *Obras de Lope de Vega, VIII,* Madrid, Academia Española, Sucesores de Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1892-1913.
- Lope de VEGA, *Obras de Lope de Vega, IX,* Madrid, Academia Española, Sucesores de Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1892-1913.
- Lope de VEGA, *La maya, Cruz y Raya,* Madrid, 23-24 (febrero-marzo 1935), suplemento, pp. 1- 73.
- Lope de VEGA, *El nuevo mundo,* prólogo y adaptación original de Joaquín de Entrambasguas, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963.
- Lope de VEGA, *El peregrino en su patria,* edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 55), 1973.
- Lope de VEGA, *Obras escogidas, I: Teatro I,* selección y prólogo de Federico Carlos Sáinz de Robles Madrid, Aguilar, 1969.
- Lope de VEGA, *Obras escogidas, III: Teatro II,* selección y prólogo de Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1969.
- Lope de VEGA, *Obras de Lope de Vega, XXXII: Comedias novelescas,* edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles), 1972.
- Lope de VEGA, *Lírica,* edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 104), 1981.
- Lope de VEGA, *El caballero de Olmedo,* edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 147), 1981.
- Lope de VEGA, *La gatomaquia,* edición de Celina Sabor de Cortazar, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 131), 1982.

- Lope de VEGA, *La dama boba*, edición de Diego Marín, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 50), 1982.
- Lope de VEGA, *Fuente Ovejuna*, edición de Mª Teresa López García.Berdoy y Francisco López Estrada, Madrid, Castalia (Castalia didáctica, 14), 1985.
- Lope de VEGA, *La Dorotea*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 408), 1996.
- Lope de VEGA, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, edición de Donald McGray, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 53), 1997.
- Lope de VEGA, *Rimas humanas y otros versos*, edición de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 52), 1998.
- Vicente VEGA, *Diccionario ilustrado de anécdotas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1965.
- Lola VELASCO, *La Ondina del Manzanares*, Madrid, Editorial Torremozas (Serie Narrativa, 3), 1987.
- Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 73), 1999.
- Jean-Pierre VERNANT, y Pierre VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1987.
- César de VICENTE HERNANDO, "José Estruch: un camino para los "clásicos" durante el destierro", en AA.VV., *El exilio teatral republicano de 1939*, edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees / GEXEL (Sinaia, 4), 1999, pp. 181-188.
- Gil VICENTE, *Poesías*, edición de T.R. Hart, Madrid, Anaya, 1965.
- Gil VICENTE, *Auto pastoril castellano*, edición de Thomas R. Hart, Madrid, Taurus (Temas de España-Sección "Clásicos", 139), 1983.
- Gil VICENTE, *Lírica*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 370), 1993.
- Antonio VILANOVA, "El tema del gran teatro del mundo", *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, tomo XXIII, 1950, pp. 153-188.
- Mª Francisca VILCHES DE FRUTOS, "El mito literario en el teatro español de la postguerra", en AA.VV., *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus (Persiles, 188), 1988, pp. 82-88.
- Luis Felipe VIVANCO, "El aforismo y la creación poético-intelectual de José Bergamín", *Historia general de la literatura hispánica, VI*, Barcelona, Vergara, 1967, pp. 599-609.

- Edward M. WILSON y Duncan MOIR, *Historia de la literatura española. Siglos de Oro: Teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1984.

- Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" / Diputación de Zaragoza, 1999.

- María ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967.
- María ZAMBRANO, *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori, 1989.
- José de ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 114), 1999.

IV. OTRAS FUENTES

- *José Bergamín*, programa de "La noche temática" dedicado a Bergamín (TV2, 30 de junio de 1996). Participaron José Esteban, Michel Mitrani, Paco Raval, Antonio Gala, etc. Se proyectaron, además, *Los ángeles exterminados* y *Máscaras y bergamascos,* que Michel Mitrani había elaborado junto con Bergamín en Francia.
- Entrevista con Guido Castillo el 26 de marzo de 1996.
- Epistolario de Max Aub, conservado en el Archivo de la Fundación Max Aub, en Segorbe.
- Carl ORFF (1895-1982), *Antigonae*, ópera realizada a partir de la traducción alemana de Hölderlin a la *Antígona* de Sófocles, Borkh et al. Members of the Bavarian Symphony Orchestra, cond. Leitner, Deutsche Grammophon.

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I: EL TEATRO EN EL EXILIO DE BERGAMÍN

PRÓLOGO A ESTA TESIS..... I-IV

CAPÍTULO I: LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE BERGAMÍN EN EL EXILIO..... 1-41

1. El exilio de José Bergamín: visión cronológica sucinta..... 1-3

2. Cronología de su teatro: relación con el resto de su producción literaria en el exilio..... 4-41

2.1. Exilio en México (1939-1946). Drama en tres obras: *Tanto tienes cuanto esperas, La hija de Dios y La niña guerrillera;* y en tres ballets: *Don Lindo de Almería, La madrugada del panadero* y *Balcón de España*..... 4-21

2.2. Exilio en Uruguay (1947-1954). Entre comedias y tragedias: *Melusina y el espejo, ¿A dónde iré que no tiemble?, Medea, la encantadora* y *Los tejados de Madrid*..... 21-36

2.3. Exilio en Francia (1954-1958). De la mano de Sófocles y Baudelaire: *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño*..... 36-41

CAPÍTULO II: LAS IDEAS SOBRE EL TEATRO Y LA PRECEPTIVA DRAMÁTICA DE JOSÉ BERGAMÍN 42-78

1. Tragedia griega y drama cristiano..... 44-47

2. Teatro religioso..... 48-50

3. Teatro popular..... 51-54

4. Teatro poético..... 54-63

4.1. Teatro como grito..... 55-57

4.2. Teatro como máscara..... 57-60

4.3. Teatro como pensamiento y sentimiento..... 60-63

5. Teatro literario..... 63-69

6. Cuestiones de su teatro..... 70-78

6.1. La muerte..... 70-71

6.2. La angustia..... 71-74

6.3. El tiempo..... 74

6.4. La relación entre Dios y los hombres..... 75-76

6.5. La sangre..... 77-78

7. Conclusión..... 78

CAPÍTULO III: RASGOS GENERALES DE SU TEATRO.
Estudio de los elementos comunes que existen entre
sus obras de teatro..... 79-144

1. Temas de su teatro..... 79-105

1. 1. La mujer..... 79-85

1. 2. El Diablo..... 86-91

1. 3. Dios..... 91-97

1. 4. La vida y la muerte..... 98-105

2. Recursos de su teatro..... 106-138

2. 1. Recursos de la tragedia clásica..... 109-119

2. 2. Recursos del teatro áureo español..... 120-131

2. 3. Recursos de otras tradiciones literarias..... 131-138

3. Conclusiones..... 139-144

CAPÍTULO IV: ESTUDIO PARTICULAR DE CADA UNA DE LAS
NUEVE OBRAS QUE COMPONEN EL TEATRO EN EL
DESTIERRO DE JOSÉ BERGAMÍN..... 145-551

1. Estudio introductorio a *Tanto tienes cuanto esperas*
y el cielo padece fuerza o La muerte burlada
***(Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena)*..... 145-221**

1.1. Estructura de *Tanto tienes cuanto esperas*..... 146-173

1.1.1. Santa Catalina y la muerte de Nicolás de Tuldo
en tres breves actos..... 147-157
1.1.2. Santa Catalina y la Iglesia temporal,
en dos epílogos..... 157- 173

1.1.2.1. Primer epílogo: Vaticano..... 157-164
1.1.2.2. Segundo Epílogo: Teatro..... 164-173

1.2. Fuentes literarias utilizadas en este "misterio" bergaminiano..... 173-192

1.3. Temas de la obra: relación entre la época de Santa Catalina y la de Bergamín..... 192-201

1.3.1. La temática religiosa: el individuo y la Iglesia. 193-198
1.3.2. La temática religiosa: teatro y religión..... 198-201

1.4. *Tanto tienes* dentro de la tradición literaria del misterio medieval y del auto sacramental..... 201-221

1.4.1. Elementos comunes con el auto sacramental.. 203-210
1.4.2. Diferencias entre al auto sacramental y *Tanto tienes*..... 211-212

1.5. La vertiente popular dentro de *Tanto tienes*..... 212-221

2. Estudio introductorio a *La hija de Dios*..... 222-264

2.1. *Hécuba,* como mito trágico..... 222-235

2.1.1. Historia del mito de *Hécuba*..... 225-230
2.1.2. Originalidad y estilo propio en Eurípides y Oliva..... 230-235

2.2. *La hija de Dios*..... 235-239

2.2.1. Introducción..... 235-237
2.2.2.*La hija de Dios* dentro de la obra dramática en el exilio de Bergamín..... 237-239

2.3. *La hija de Dios* y las tragedias de Eurípides y Pérez de Oliva..... 239-250

2.3.1.Título, ambientación, argumento y prólogo: Bergamín frente a las otras versiones..... 241-243
2.3.2.Personajes, estructura y motivos: Bergamín con y frente a los clásicos..... 244-249
2.3.3. Lenguaje y "plagio" de expresiones enteras: Bergamín junto a Pérez de Oliva..... 250-251

2.4. Conclusión..... 252

2.5. Textos de Bergamín sobre *Hécuba*..... 252-260

2.5.1. La guerra..... 254-256
2.5.2. La sangre..... 256-258
2.5.3. Los mártires de la guerra..... 258-259
2.5.4. Al pie de la letra..... 259-261

2.6. Apéndice a *La hija de Dios:* comparación con las versiones de Eurípides y Pérez de Oliva..... 262-264

3. Estudio introductorio a *La niña guerrillera*..... 265-317

3.1. Fecha de creación y publicación de *La niña guerrillera.* 265-270

3.2. Estructura de *La niña guerrillera*: romance en tres jornadas y nueve cuadros..... 270-284

3.3. Fuentes de la obra: poesía e historia en *La niña guerrillera*..... 284-313

3. 3. 1. La historia..... 285-297
3. 3. 2. Poesía: romance, copla y cuento en *La niña guerrillera*..... 297-313

3. 4. Conclusión: Desenlace y sentido de la obra..... 313-317

4. Estudio introductorio a *Melusina y el espejo*..... 318-373

4.1. Estructura formal de la obra..... 320-323

4.2. "Perfección" métrica de *Melusina*..... 323-337

4.2.1. Estrofas utilizadas y su vinculación con el Siglo de Oro y el Romanticismo..... 328-330
4.2.2. Repeticiones y "juegos de niños"..... 331-335
4.2.3. Apéndice: Esquema métrico de *Melusina*..... 335-337

4.3.Fuentes o antecedentes literarios..... 337-369

4.3.1."Melusinas" en la literatura..... 338-358
4.3.1.1. Fuentes orales sobre el "hada Melusina"..... 338-344
4.3.1.2.Fuentes literarias escritas sobre *Melusina*..... 344-358
4.3.2.Otras fuentes o alusiones literarias que aparecen en *Melusina*..... 358-369

4.4. Sentido de *Melusina*..... 369-373

5. Estudio introductorio a *¿A dónde iré que no tiemble*?..... 374-399

5. 1. Historia y poesía: vida y leyenda de doña Beatriz de la Cueva..... 376-379

5. 2. Estructura, tiempo y espacio..... 379-381

5. 3. Fuentes y temas de la obra..... 381-387

5. 4. Estructura y métrica de *¿A dónde iré que no tiemble?*. 387-399

6. Estudio introductorio a *Medea, la encantadora*..... 400-450

6.1. Versiones e interpretaciones del mito..... 400-421

6.1.1. Eurípides y Séneca..... 400-412
6.1.1.1.Eurípides..... 400-407
6.1.1.2. Séneca..... 407-412

6.1.2. Versiones y visiones de *Medea*..... 412-421
6.1.2.1. Medeas euripídeas..... 414-416
6.1.2.2. Medeas senequistas..... 416-417
6.1.2.3. Otras *Medeas*..... 417-421

6.2. *Medea, la encantadora*..... 421-432

6.2.1. *Medea* como mito universal y español..... 422-424
6.2.2. *Medea* de Bergamín..... 424-432
6.2.2.1. Innovaciones temáticas..... 425-427
6.2.2.2. Innovaciones formales..... 427-429
6.2.2.3. Escenografía y música..... 429-432

6. 3. *Medea* en los textos de Bergamín..... 432-450

6.3.1. Otra realidad: los espejos..... 432-434
6.3.2. Tiempo y belleza..... 434-436
6.3.3. Séneca y Pascal: cielos vacíos de los dioses. 436-442
6.3.4. Baile, toreo y música..... 442-444
6.3.5. La mujer y la feminidad..... 444-447
6.3.6. Amor místico y amor sexual..... 447-450

7. Estudio introductorio a *Los tejados de Madrid*..... 451-482

7.1. Lope y Bergamín..... 451-453

7.2. *Los tejados de Madrid,* homenaje de Bergamín a Lope de Vega..... 453-482
7.2.1. Lope, al pie de la letra o del espíritu..... 454-470
7.2.2. *La Gatomaquia* y *Los tejados de Madrid*..... 470-482

8. Estudio introductorio a *La sangre de Antígona*..... 483-525

8.1. *Antígona* como mito..... 484-501

8.1.1. *Antígonas* teatrales..... 484-493

8.1.1.1.Clásicas, renacentistas, neoclásicas y románticas..... 484-487
8.1.1.2. Contemporáneas..... 487-493

8.1.2. Interpretaciones de *Antígona*..... 493-501

8.1.2.1. Ley divina frente a ley humana..... 493-498
8.1.2.2. Amor y odio..... 498-500
8.1.2.3. La soledad y la desesperación..... 500-501

8.2. *La sangre de Antígona*..... 501-510

8.2.1. *Antígona* según Bergamín..... 501-504
8.2.2. *Antígona* según Kierkegaard..... 504-506
8.2.3. Originalidad de Bergamín..... 506-510

8.3. *La sangre de Antígona* como mito universal..... 510-520

8.3.1. Tradición clásica..... 510-514
8.3.2. Tradición española..... 515-517
8.3.3. Tradición judeo-cristiana..... 517-520

8.4. Sentido general de la obra..... 520-525

9. Estudio introductorio a *La cama, tumba del sueño*..... 526-551

9.1.Referentes literarios de *La cama, tumba del sueño*..... 528-533

9.2. Situación y estructura de la obra..... 533-539

9. 3. Temas e interpretación de *La cama, tumba del sueño*..... 539-551

10. BIBLIOGRAFÍA..... 552-578

11. APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO: RESUMEN DE NUESTRA ENTREVISTA CON GUIDO CASTILLO..... 579

12. ÍNDICE..... 580-590

VOLUMEN II: EDICIÓN ANOTADA DEL TEATRO DE BERGAMÍN

TANTO TIENES CUANTO ESPERAS
Y EL CIELO PADECE FUERZA O LA MUERTE BURLADA
(MISTERIO DE LA FE Y DOLOROSA PASIÓN DE SANTA CATALINA DE SIENA) (1944)..... 1-62

PRESENTACIÓN..... 1

ACTO PRIMERO..... 2-18

ACTO SEGUNDO..... 19-31

ACTO TERCERO..... 32-38

EPÍLOGO (1)..... 39-54

Cuadro Primero..... 39-45

Cuadro Segundo..... 45-50

Cuadro Tercero..... 51-52

Cuadro Cuarto..... 52-54

EPÍLOGO EN EL TEATRO (2)..... 55-62

***LA HIJA DE DIOS* (1945)..... 63-89**

PRESENTACIÓN..... 63

PERSONAS DE LA TRAGEDIA..... 65-66

ACTO PRIMERO..... 67-75

ACTO SEGUNDO..... 76-84

ACTO TERCERO..... 85-89

***LA NIÑA GUERRILLERA* (1945)..... 90-167**

PRESENTACIÓN..... 90-91

PERSONAS DEL ROMANCE..... 92-93

JORNADA PRIMERA: ESPAÑA SIN SUEÑO..... 94-117

Cuadro Primero..... 94-107

Cuadro Segundo..... **108-113**

Cuadro Tercero..... **113-117**

JORNADA SEGUNDA: LA ESTRELLA NUNCA VISTA.. **118-139**

Cuadro Cuarto..... **118-125**

Cuadro Quinto..... **125-133**

Cuadro Sexto..... **133-139**

JORNADA TERCERA: PRIMAVERA BAJO LA NIEVE... **140-155**

Cuadro Séptimo..... **140-147**

Cuadro Octavo..... **147-154**

Cuadro Noveno..... **154-155**

NOTA LIMINAR: PRÓLOGO-EPÍLOGO-APOSTILLAS
***A LA NIÑA GUERRILLERA*.....** **156-167**

[HISTORIA CORTA DE UN ROMANCE LARGO]. **157-161**

[LO QUE ES TEATRO Y LO QUE NO]..... **161-165**

[LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE LÓPEZ]..... **165-166**

APÉNDICE: PRESENTACIÓN DE MARÍA D. ARANA
A LOS FRAGMENTOS QUE SE REPRODUJERON
EN LA REVISTA *ARAGÓN*..... **166-167**

***MELUSINA Y EL ESPEJO* O**
***UNA MUJER CON TRES ALMAS* Y**
PORQUÉ TIENE CUERNOS EL DIABLO
(Figuración bergamasca en tres actos,
***divididos en doce cuadros*) (1949).....** **168-266**

PRESENTACIÓN..... **168-169**

ACTO PRIMERO..... **170-205**

PERSONAS que figuran en este primer acto..... **171-172**
Escena Primera..... **173-177**

Escena Segunda..... **177-185**

Escena Tercera..... **185-195**

Escena Cuarta..... **195-197**

Escena Quinta..... **197-203**

Escena Sexta..... **203-205**

ACTO SEGUNDO..... **206-234**

PERSONAS que figuran en este segundo acto..... **206-207**

Escena Primera..... **207-220**

Escena Segunda..... **221-230**

Escena Tercera..... **230-234**

ACTO TERCERO..... **235-266**

PERSONAS que figuran en este tercer acto..... **235**

[Escena Primera]..... **235-248**

Escena Segunda..... **248-255**

Escena Tercera..... **256-266**

¿A DÓNDE IRÉ QUE NO TIEMBLE?
***(Drama en tres jornadas y en verso original)* (1951)**..... **267-283**

PRESENTACIÓN..... **267**

PRIMERA JORNADA..... **268-283**

[UNA ESCENA]..... **271-276**

OTRA ESCENA..... **277-279**

[UNA ESCENA]..... **279-280**

OTRA ESCENA..... **280-283**

MEDEA, LA ENCANTADORA
(Explosión trágica en un acto) **(1954)..... 284-323**

PRESENTACIÓN..... 284

PRÓLOGO..... 285-290

DRAMATIS PERSONAE..... 291

ACTO ÚNICO..... 291-312

ACOTACIONES A MEDEA..... 313-317

NOTA..... 317-321

BERGAMÍN Y SU ANTECRÍTICA..... 322-323

LOS TEJADOS DE MADRID **O**
"EL AMOR ANDUVO A GATAS" ***(Escenas de amor y celos)***
Figuración gatomáquica lupiana maullante de
TOMÉ DE BURGUILLOS, concertada y compuesta para
el teatro por DOÑA TERESA VERICUNDIA y famosamente
conocida por ***LA ZAPAQUILDA*** **(1961)..... 324-382**

PRESENTACIÓN..... 324-325

Personajes gatunos..... 326

PRÓLOGO..... 327-331

ACTO PRIMERO..... 332-345

ACTO SEGUNDO..... 346-361

ACTO TERCERO..... 362-379

Seguidillas gatunas de Zapaquilda..... 380-382

LA SANGRE DE ANTÍGONA
(MISTERIO EN TRES ACTOS) **(1983)..... 383-426**

PRESENTACIÓN..... 383

PERSONAJES..... 384-385

ACTO PRIMERO..... 386-402

ACTO SEGUNDO..... 403-416

ACTO TERCERO..... **417-426**

LA CAMA, TUMBA DEL SUEÑO
O *EL DORMITORIO* (1983)..... **427-445**

PRESENTACIÓN..... **427**

PERSONAJES..... **428**

ACTO ÚNICO..... **428-445**

Escena Primera..... **430-438**

Escena Segunda..... **439-445**

Escena Tercera..... **445**

Escena Final..... **445**

ÍNDICE DE ESTE VOLUMEN..... **446-450**

EL TEATRO EN EL EXILIO DE JOSÉ BERGAMÍN

(VOLUMEN II)

TESIS DOCTORAL ELABORADA POR:
Mª TERESA SANTA MARÍA FERNÁNDEZ

DIRIGIDA POR: **MANUEL AZNAR SOLER**

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA
UNIVERSITAT AUTÒMA DE BARCELONA
FEBRER DE 2001

PRESENTACIÓN DE *TANTO TIENES CUANTO ESPERAS*

Hemos seguido para nuestra edición de *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada (Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Sena)* el texto que apareció en la revista *El Hijo Pródigo* de México[1]. De esta forma, nos hemos limitado a corregir algunas erratas de imprenta: "Siena" por "Sena" del subtítulo de la obra (p. 2); "*se acerca*" en lugar de "*se acerco*" (p. 8); "Más es el Cardenal!" donde ponía "Mas es el Cardenal!" (p. 13); "*el alboroto*" por "a*l alboroto*" (p. 16); "¿Porque es amigo del Diablo?" en vez de "¿Por qué es amigo del Diablo?" (p. 20); "MÁSCARA DEL MONJE 3" por "MÁSCARA DEL MONJE 1" (p. 29); "para no dormirnos" en lugar de "para que no dormirnos" (p. 31); "Es lo que me quedaba por oír" por "Es lo que me quedaba que oír" (p. 56); "*deprisa*" en lugar de "*de prisa*" (p. 56). Por otro lado, hemos suprimido la tilde de algunos vocablos: *son* (p. 3, 4 y 40); instruidos (p. 5); fue (p. 7, 14, 30, 36, 43, 49 y 50); esto (p. 33); dio (p. 58); veis (p. 62). Y la hemos restituido en las mayúsculas que iban sin acento gráfico: Él (p. 5, 8, 11, 15, 26, 48 y 56); "¿Ésa es tu cruzada?" (p. 17); SABÉIS, ÉL, RESUCITÓ, TAMBIÉN, MÁS, ESTÁ (p. 27); ENSEÑOREARÁ, MÁS, ÉL, MURIÓ, ESTÁIS, OBEDEZCÁIS, OFREZCÁIS (p. 28); "Ésta fue su verdad" (p. 36); Ángel (p. 50); "*Ésta es la nave de amores*" (v. 202, 209 y 216); "*Ésta, pues,*" (v. 221). Salvo en esta última cuestión, hemos respetado la ortografía de todas la canciones y poemas que se reproducen en la obra, como por ejemplo, "Si la noche háze oscura" (vv. 87-96).

Desde un punto de vista formal, hemos preferido entrecomillar a poner en un tipo de letra no marcado – como así aparecía en la edición de *El Hijo Pródigo* – las referencias a algunos personajes, títulos de cantos religiosos u otros vocablos de las acotaciones: *mantellatas"* (p. 2, 25, 27, 35 y 36); "*mantellata*" (p. 4, 6 y 8); *"Salmo"* (p. 4); "*come i frati minor vanno per via"* (p. 5); "*Brigata gastadora*" (p. 6, 10 y 12); "*tuna*" (p. 6); "*Brigata*" (p. 6, 11, 13 y 18); *"Cantar"* (p. 7); *"Dies Irae"* (p. 12, 14, 16 y 18); *"Hermanos de la Misericordia"* (p. 12); *"Kyrie elyson"*, y *"Christe eleyson, Christe audi nos, Christe ex-audi nos"* (p. 36); *"Pange Lingua: Tantum Ergo Sacramentum"* (p. 37 y 38); *"¡Viva el Papa Rey!"* (p. 49), *"navecilla"* (p. 52). Por otro lado, van entre comillas los poemas y canciones del primer acto, tal y como aparecen en el resto de la obra; y en cursiva los textos de otros autores – poesías, textos religiosos, cantos, etc. - que se incluyen en esta pieza. Además, hemos suprimido los puntos suspensivos que aparecían entre cada una de las tres estrofas del poema recogido en los versos 15-34.

En las notas damos la referencia bibliográfica completa de las obras de Bergamín y de otros autores, mientras que citaremos los textos bíblicos, enciclopedias, diccionarios, así como poemas u obras dramáticas de nuestro dramaturgo, según el criterio explicado en el prólogo de esta tesis, y las correspondencias con las cartas de Santa Catalina[2], según fijamos en el estudio introductorio de esta pieza (nota 15).

---

[1] *El Hijo Pródigo*, México, I época, 10 (enero de 1944), pp. 40-53, donde se publican el primer y segundo acto; y 11 (febrero 1944), pp. 107-119, donde aparece el tercer acto y los dos epílogos.

[2] *Epistolario de santa Catalina de Siena, I y II*, edición a cargo de José Salvador y Conde Salamanca, San Esteban (Biblioteca Dominicana, 1), 1982; y "Fragmentos", *Cruz y Raya*, versión y notas de José Bergamín, Madrid, 3 (junio 1933), pp. 95-114.

TANTO TIENES CUANTO ESPERAS Y EL CIELO PADECE FUERZA
O
LA MUERTE BURLADA

(MISTERIO DE LA FE Y DOLOROSA PASIÓN DE SANTA CATALINA DE SIENA)

(1944)

Muerte, ¿dónde está tu victoria?
¿Dónde, muerte, tu aguijón?
SAN PABLO[1]

MISTERIO EN TRES ACTOS. *La acción en la ciudad de Siena, en la primavera de 1377. Empieza al anochecer del martes de carnaval*[2] *y termina al amanecer del miércoles de ceniza.*

ACTO PRIMERO

Una calle, atrio y comienzo de nave de una iglesia que evoca la capilla delle Volpe[3]*, sin parecido exacto. Debe verse un altar sobre el que pende, solo, un Cristo crucificado y, a sus pies, el Sagrario. En primer término, encendido, hay un cirial o tenebrario grande. Delante de la puerta bajan hasta la calle unas gradillas de piedra gastada, humedecida. El resto de la nave se supone perdiéndose en la sombra. Anochece. Del lado de la calle, que ocupa la parte mayor de la escena, vienen cantos lejanos que, la distancia y el atardecer, van entristeciendo suavemente, velando su alegría bulliciosa. En el dintel de entrada de la iglesia aparece tendido un cuerpo de mujer, inerte. Viste el hábito de las "mantellatas"*[4] *de Santo Domingo; túnica blanca, manto negro y velo blanco envolviéndole toda la cabeza. No puede percibirse su rostro. La línea que dibuja en el suelo su cuerpo caído, es dura y, a un tiempo mismo, sin rigidez, flexible, de gracioso*

---

[1] *1 Corintios* 15, 55. Utiliza también este epígrafe en uno de sus poemas dedicados a Claudine (*Poesía, II*, p. 94). Ver el subapartado "Estructura de *Tanto tienes cuanto esperas*" de la introducción a *Tanto tienes cuanto esperas*.

[2] Idéntica época y duración que *Melusina*, nota 6.

[3] No aparece ese nombre en las cartas de Santa Catalina. Seguramente, se trata de la italianización del vocablo latino "volpes" o "vulpes", que significa "raposa, zorra" y, por extensión "ramera o prostituta". Remarcaría la imagen corrupta de la iglesia temporal en aquella época (ver la nota 96 de la presente obra).

[4] Nombre con el que se conocía a las monjas dominicas, a cuya orden pertenecía Santa Catalina y que hace referencia al hábito que llevaban. Curiosamente, la orden dominicana - a través de su revista francesa *Sept* - había sido muy crítica con ciertas posturas de la Iglesia española durante la contienda. En sus páginas escribieron grandes amigos de Bergamín, como Bernanos o Maritain.

ritmo; aunque yace, inánime, sobre las losas. El son de las canciones lejanas subraya el apacible silencio. Se oye una voz que dice o canta:

Cubridme de flores,
que muero de amores.
Porque de su aliento el aire
no lleve el amor sublime,
cubridme; 5
sea, porque todo es uno,
alientos de amor y de olores
de flores.
De azucenas y jazmines
aquí la mortaja espero, 10
que muero.
Si me preguntáis de qué,
respondo en dulces rigores:
de amores[5].

Se hace una pausa silenciosa que interrumpe un tintineo de llaves que viene del fondo invisible de la iglesia. Sale de lo oscuro el garabato fantasmal y renqueante, medio jorobado, grisáceo, de un sacristán, sucio, aceitoso, de arrastrado andar torcido y torpe; rostro oscuro de ensombrecido apuntar de barbas; desproporcionada cabeza, de incipiente calva, bamboleante sobre escuálidos hombros; lleva en una mano las llaves[6] *y,*

---

[5] Los versos 1-14 transcriben un poema de María do Ceo (1658-1752), recogido en Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1950, vol. XXXV, p. 194, nº 472.

[6] El sacristán disponía de las llaves de la iglesia terrenal, frente al Papa, sucesor de San Pedro, a quien había otorgado Jesús las llaves de la Iglesia celestial: "Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Yo te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares en la tierra será atado en los cielos, y cuanto desatares en la tierra será atado en los cielos" (*Mateo* 16, 18). Toda la caracterización del personaje del sacristán es negativa y sacrílega, de ahí que se acentúe su descripción como garabato y espectro, en línea con el personaje valle-inclanesco de Pedro Gailo en *Divinas Palabras*. Para las similitudes en la descripción de ambos personajes, ver las acotaciones que escribió Valle-Inclán en la escena primera de la Primera Jornada (Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 378), 1998, p. 59); en la escena cuarta de la Segunda Jornada (*op. cit.*, p. 108 y 111); y en la escena primera (*op. cit.*, p. 145 y 147) y escena última de la Tercera Jornada (*op. cit.*, pp. 162-165). Bergamín reconoció abiertamente conocer las obras del escritor gallego, a quien leyó desde su juventud: "Mis primeras lecturas juveniles a las que toda mi vida he seguido fiel, fueron: Goethe (en francés, que aprendí a leer al mismo tiempo que el español), Julio Verne, Tolstoi, Ibsen, Heine, Shakespeare, Byron, Hugo... Y en español: *La Celestina*, casi todo Menéndez Pelayo, Bécquer (culto familiar andaluz), y Rubén Darío, Valle-Inclán, Felipe Trigo... Seguidamente, leí a Unamuno, Azorín, los Machado, Juan Ramón Jiménez..." (transcrito de una conversación personal por Nigel DENNIS en *José Bergamín: A critical Introduction (1920-1936)*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 7). En algunos de sus ensayos dedica algunos comentarios a Valle-Inclán: "El disparate en la literatura española" (en *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981, p. 51); "Esperpento y greguería", *Sábado Gráfico*, Madrid-Barcelona, 952 (27 agosto 1975), p. 21; "Humaredas

en la otra, el largo apagaluces, con el que, lentamente, va apagando, una a una, las luces del cirial. Siempre son de alegres músicas y canciones distantes, fuera. Se acentúa la oscuridad y silencio en lo interior del templo. Cuando el sacristán sale, empuja brutalmente con el pie el cuerpo inanimado de la mujer yacente, y lo hace rodar por las gradillas hasta la calle, donde queda, inmóvil, desmayado, descubriendo su rostro, de acerada belleza femenina, pero leve y amarillento como uno de los cirios recién apagados por la mano sacristanesca. Esta misma mano cierra con mesura y solemnidad las puertas del templo. Luego, resumiendo su garabatismo espectral en un solo tintineo cencerril de llaves, se escurre, como duende, invisibilizándose por la calle al marcharse. Siguen siempre, acercándose, los sones de canciones alegres. Hasta que aparecen, juntos, en avance sutil y luminosamente pausado, rítmico, los Tres Jóvenes Caballeros enmascarados[7]*. Cada uno lleva consigo, cuidadosamente doblado al brazo, un hábito de monje. Siguen, al andar, un ritmo de baile, acompasándose con la melodía que las alegres canciones lejanas, poco a poco, va aproximando. Llegan hasta el atrio del templo, cuidando, en su modo bailarín de andar, de acercarse hasta él sin tropezar con el cuerpo yacente de la "mantellata". Mientras dibujan levemente este paso de danza, se van despojando de todos sus fantásticos atavíos, emplumados sombreros, capas, encajes, justillos, etc., y de un montón de armas que llevan consigo: espadas, puñales, pistolones. Todo, trajes y armas, lo van depositando en el suelo, delante de la puerta del templo. Cuando se han desvestido enteramente, aparecen cubiertos de un fino maillot azul que les ciñe por completo los cuerpos: como las figurillas de los santos para vestir. Luego, se ponen el hábito de monje, que llevan consigo, encapuchándose hasta los ojos, pero manteniendo el antifaz sobre el rostro. Mientras se realiza todo este cambio, han ido diciendo, cada uno separadamente, y con un mismo tono o tonillo semi-litúrgico, los versos del "Salmo", de este modo:*

MÁSCARA DEL CABALLERO 1. - "¿Por qué se agitaron las gentes y los pueblos meditaron cosas vanas?"[8]
MÁSCARA DEL CABALLERO 2. - "Se juntaron los reyes y los príncipes de la tierra: se mancomunaron contra Dios y contra Cristo".

(sobre Valle-Inclán)", *Sábado Gráfico*, Madrid-Barcelona, 1017 (27 noviembre 1976), p. 15; "Valle-Inclán desperpentizado", prólogo a *La corte de los milagros. El ruedo ibérico*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 8-16. Se reimprime en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 99-106).

[7] La máscara como símbolo de lo teatral aparece en diversos textos de Bergamín ("Al toreo andaluz, escuela de la elegancia intelectual", en *El arte de birlibirloque*, *La estatua de don Tancredo* y *El mundo por montera*, Santiago de Chile/Madrid/ [Barcelona, Ariel], Cruz del Sur (Renuevos de Cruz y Raya, 1), 1961, pp. 19-70; "Musaraña y duende de Andalucía", en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 171-172; "Música y máscara de la sangre", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, p.124-125; *cf.* "Acotaciones a *Medea*", p. 314). También es imagen recurrente en sus escritos, a partir de la afirmación de Nietzsche que a él le gustaba recordar ("La mejor máscara es el rostro"): *Poesía, VI*, p.168. Utiliza el disfraz de monje - asociándolo con el carnaval y Arlequín- en otras obras de teatro: *Tres escenas en ángulo recto* (Madrid, Nostromo, 1973, p. 17) y *Melusina y el espejo* (p. 216 y 225).

[8] Todas las intervenciones de las Tres Máscaras, desde "¿Por qué se agitaron las gentes" hasta "¡Bienaventurados todos los que confían en Él!", coinciden plenamente con *Salmos*, 2, 1-12.

MÁSCARA DEL CABALLERO 3. - “Destrocemos sus ataduras; sacudamos de nosotros su yugo”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 1. - “El que habita los cielos se burla de ellos. El Señor los escarnecerá”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 2. - “Entonces les hablará con su ira y les conturbará con su furor”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 3. - “Yo te puse como Rey sobre el Monte Santo para predicar tu precepto”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 1. - “El Señor me dijo: mi hijo eres tú, yo te he engendrado hoy”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 2. - “Pídeme y te daré los pueblos en herencia y en posesión tuya hasta los límites de la tierra”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 3. - “Los gobernarás con vara de hierro y como vaso de alfarero los quebrantarás”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 1. - “Y ahora, poderosos, entended: sed instruidos los que juzgáis la tierra”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 2. - “Servid al Señor con temor y temblad en su regocijo”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 3. - “Asiros bien de esta enseñanza; no sea que alguna vez se enoje el Señor y perezcáis del camino justo”.
MÁSCARA DEL CABALLERO 1. - “Cuando en breve se enardeciere su ira: ¡bienaventurados todos los que confían en Él”.
LAS TRES MÁSCARAS DE LOS CABALLEROS REPITEN.
- “¡Bienaventurados todos los que confían en Él!”

Terminada esta escena, las Máscaras de los tres Jóvenes Caballeros, una detrás de otra (“come i frati minor vanno per via”[9]*), entran en la iglesia, abriendo y dejando cerradas sus puertas, después de entrar, y desapareciendo por su fondo oscuro como si se apagasen. Se sigue otra larga y silenciosa pausa que es cada vez más sonoramente subrayada por la lejana melodía, hasta irse ésta acentuando, interrumpiéndola, y dándole entrada en la escena, con alboroto callejero, a la alegre*

[9] Imagen tomada de los tres primeros versos del Canto XXIII del Infierno: “Taciti, soli, senza compagnia / n'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo / come i frati minor vanno per via” (según la traducción de Luis Martínez de Merlo a Dante ALIGHIERI, *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 100), 1996, p. 211: “Callados, solos, y sin compañía / caminábamos uno tras otro / lo mismo que los frailes franciscanos”). La alusión a Dante puede obedecer a dos razones. En primer lugar, otorgar una verosimilitud de época y de lugar, pues el florentino, (1265-1321), fue casi coetáneo de la santa de Siena, (1347-1380), y también defendía la división entre el poder imperial y eclesial (ver las páginas 42 y 43 de la “Introducción” de Giorgio Petrocchi en la edición de la *Divina Comedia* citada). Por otro lado, dicha referencia a Dante y a su *Divina Comedia* supone un homenaje más de Bergamín a este autor, al que dedica el segundo capítulo en *Fronteras infernales de la poesía* (Madrid, Taurus, 1959, pp. 33-52), y que aparece también aludido en *Poesía, VI*, p. 95 y 105. Para la importancia del poeta italiano en España, puede consultarse el artículo de Joaquín ARCE, “Dante en España” que se incluye al final de la edición a la *Divina Comedia* de Cátedra (pp. 745-763).

mascarada carnavalesca de la "Brigata gastadora"[10]*; la forman diversas máscaras italianas, de un abigarrado conjunto pintoresco; entre ellas se destacan tres muchachas adolescentes que, medio desnudas, pero cubiertos con antifaz los rostros, danzan rodeando a un jovenzuelo esbelto, también medio desnudo y con el rostro disimulado por exiguo antifaz. El resto de la carnavalesca "tuna" la forman, con gran diversidad, máscaras que llevan grandes caretas de animales y diablos. Toda la "Brigata" canta y baila, y, arrojando serpentinas, llega, en su bullicio, hasta el atrio mismo del templo, atropellando, en su algazara, el cuerpo inmóvil de la "mantellata", que es empujado y pisoteado por todos. De entre el coro de voces alborotadoras salta la voz clara de una muchacha que canta, o dice, al compás de la música:*

Por toda la hermosura[11] 15
nunca yo me perderé,
sino por un no se qué
que se alcanza por ventura.
El que de amor adolece,
del divino ser tocado, 20
tiene el gusto tan trocado,
que a los gustos desfallece;
como al que con calentura
fastidia el manjar que ve,
y apetece un no sé qué 25
que se halla por ventura.
Por lo que por el sentido
puede acá comprenderse,
y todo lo que entenderse,
aunque sea muy subido: 30
ni por gracia y hermosura
yo nunca me perderé,
sino por un no sé qué
que se halla por ventura.

Al terminar esta canción y baile, el cuerpo maltratado de la "mantellata" se incorpora un poco, dolorido, y como si despertase de un sueño[12]*, o, más bien, como si*

---

[10] Del italiano *brigata*, "sociedad, compañía, cuadrilla" (AMADOR, *Dizionario Italiano-Spagnolo*, Barcelona, Sopena, 1965, p. 172) o "grupo, pandilla" (COLLINS POCKET, *Diccionario Español-Italiano, Italiano-Español*, Barcelona, Grijalbo-Collins, 1989, p.26). En los diccionarios citados no aparece la entrada *gastadora*, pero sí, como sustantivo, *guastatore*, con el sentido de "dañador, corruptor, estropeador // gastador // *figuradamente*, embrollador, enredador" (AMADOR, *Dizionario...*, p. 478). En castellano, sí se recoge como adjetivo *gastador-gastadora*, (*DRAE*, p. 725; MOLINER, I; CASARES, p. 415; *Autoridades, II*, p. 31; *Etim, III*, pp. 121-122), y se aventura una posible evolución a partir del vocablo italiano *guasto* (COVARRUBIAS, p. 583).

[11] Los versos 15-34 reproducen la redondilla glosada y las estrofas 3 y 9 del poema titulado "Por toda la hermosura. [Glosa a lo divino del mismo autor]" de San Juan de la Cruz (en *Poesía*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 178), 1983, pp. 269-272).

[12] Bergamín recuerda muy a menudo la relación calderoniana entre vida y sueño*: Poesía, I,* p. 50; *Poesía, III*, p. 51; *Poesía, V*, p. 31, 106; *Poesía, VI*, p. 29, 36, 48, 64, 103, 105, 157,

se encontrara en él, percibiéndolo claramente. Entonces se le acercan las tres jóvenes adolescentes medio desnudas, y, bailando a su alrededor, van diciéndole con tono alegre, dulce, entre inocente y burlón, los versos del "Cantar":

MUCHACHA 1 (MARÍA)[13]. "¿Quién te me dará a ti, hermana mía, mamando los pechos de mi madre, que te halle fuera y te bese y ya nadie me desprecie?"[14]

MUCHACHA 2 (MAGDALENA). *(Intentando hacer como dice)* "Asiré de ti y te llevaré a casa de mi madre: y allí me enseñarás y yo te daré bebida del vino adobado".

MUCHACHA 3 (MARGARITA). *(Interponiéndose)* "Debajo de un manzano te desperté; allí fue corrompida tu madre; allí fue violada tu engendradora"[15].

MARÍA. "Ponme como sello sobre tu corazón, como ajorca sobre tu brazo".

164, 177, 211, 214 y 227; y *Poesía, VII*, p. 33. También toma el tópico en *Poesía, I*, p. 193, de los dos últimos versos de la rima XLVIII de Bécquer: "¿Cuándo podré dormir con ese sueño / en que acaba el soñar?", (en *Rimas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 31), 1995, p. 143). Otro autor citado por él en referencia al tema del sueño es Unamuno (ver *Poesía, I*, p. 193; *Poesía, III*, p. 86, *Poesía, IV*, p. 197, y *Poesía, VI*, p. 109), de quien cita el verso, "Al fin despertarás por debajo del sueño", que corresponde a un poema que el propio Unamuno había enviado a Bergamín en una carta fechada en abril de 1926 (en Nigel DENNIS, *El Epistolario: José Bergamín-Miguel de Unamuno (1923-1935)*, Valencia, Pre-Textos, 1993, pp. 65-66; y el propio Dennis ofrece más información sobre dicho verso en *op. cit.*, pp. 71-72, notas 1 y 2). Además, aúna esta imagen con la de la sombra, partiendo de la idea de Píndaro ("sueño de una sombra el hombre"): *Poesía, III*, p. 193; *Poesía, VI*, p. 86. El sueño en sus diversas acepciones aparece también, entre otros poemas, en *Poesía, I*, p. 45, 86, 120, 210, 223, 239 y 251; *Poesía, II*, p. 19, 22, 56, 94, 112, 135, 149, 205 y 209; *Poesía, III*, p. 37, 92, 130, 170 y 171; *Poesía, IV*, p. 17, 18, 42, 59, 77, 90, 92, 92, 97, 103, 120, 133, 175 y 188; *Poesía, V*, p. 20, 24, 31, 81, 93, 129 y 139; *Poesía, VI*, p. 32, 159 y 225; y *Poesía, VII*, p. 99. Entre sus ensayos, podemos destacar: "El pozo de la angustia" y "Sancho Panza en el purgatorio" (*El pensamiento perdido...*, pp. 163-180 y 181-196, respectivamente); "Nominalismo supra-realista", (*Prosas previas*, Madrid, Universidad Complutense, 1982, pp. 24-26) ; "El clavo ardiendo", (*Cruz y Raya*, Madrid, 32 (noviembre 1935), suplemento, pp. 20-33; recogido en *Cruz y Raya: Antología*, Madrid, Turner, 1974, p. 441); "Añoranza y esperanza (*El poeta ruso Simonov" (El pasajero, peregrino español en América, I*, México, Séneca (primavera, 1943), p. 85); "Reinar y gobernar" (*Sábado Gráfico*, Madrid, 1091 (19 abril 1978), p. 11; "Telesforo Monzón" (*Egin*, San Sebastián (9 marzo 1983), p. 19).

[13] Las tres mujeres simbolizan a la mujer como redentora del hombre: María como madre de Dios e intercesora de los hombres, Magdalena, la pecadora arrepentida y a la que se le apareció Jesús tras su resurrección (*Juan* 20, 1-18) y Margarita como la salvadora del alma de Fausto. También puede significar la justicia, sentido este último, que tomamos a partir de la Carta 284 de Santa Catalina de Siena (p. 973), y que recoge Bergamín en los fragmentos de las cartas de la santa italiana que publicó en *Cruz y Raya* (3 (junio 1933), p 107): "porque la verdad tiene por compañera a la santa justicia, que es una margarita que debe brillar en toda criatura y de modo singular en el prelado".

[14] Esta intervención de María y la siguiente de Magdalena corresponden al texto bíblico del *Cantar de los Cantares* 8, 1-2.

[15] Las distintas réplicas que conforman este diálogo, hasta las primeras palabras que pronuncia Santa Catalina ("Yo soy muro, y mis pechos como torre: desde que delante de Él he sido hecha como la que halla la paz"): corresponden al *Cantar de los Cantares* 8, 5-10. Bergamín sólo omite los dos primeros versos del poema.

MAGDALENA. “Porque fuerte como la muerte es el amor. Duro como el sepulcro el celo”.
MARGARITA. “Sus brasas, brasas de fuego, fuerte llama”.
MARÍA. “Muchas aguas no podrán apagarte; ni ríos te anegarán”.
MAGDALENA. “Si diese el hombre toda la sustancia de su casa por el amor, como nada la despreciaría”.
MARGARITA. “Nuestra hermana es pequeña y no tiene pechos...”
MARÍA. “¿Qué haremos a nuestra hermana en el día cuando se la ha de hablar?”
MAGDALENA. “Si es un muro, edificaremos sobre él almenas de plata”.
MARGARITA. “Si es puerta, guarnezcámosla con tablas de cedro”.

En esto, la “mantellata” se incorpora mejor, quedando doblada sobre sus rodillas en el suelo. Con voz muy suave y débil, como si rezase, murmura:

SANTA CATALINA. Yo soy muro, y mis pechos como torre: desde que delante de Él he sido hecha como la que halla la paz.

Alrededor de la Santa se abre en círculo, armoniosamente, el coro de máscaras, quedándose sólo en el centro las tres muchachas y el mancebo, medio desnudos. Entonces, este último, se acerca a la Santa y le da la mano para levantarla, diciéndole, entre compasivo e irónico:

NICOLÁS DE TULDO[16]. -¿Por qué te dejas caer de ese modo?; ¿por qué te inclinas y te doblas, como la llama con el viento?

(La levanta con dulzura)

SANTA CATALINA.*(Levantándose)* Para levantarme mejor.
TULDO. ¿Tu naturaleza es el fuego?
SANTA CATALINA. La tuya, ¿es aire?
TULDO. ¿Cómo me conociste? *(Se quita el antifaz)*
SANTA CATALINA. ¡Como tú no te conoces a ti mismo!
TULDO. ¡Eres salamandra[17]! No eres fuego sino que en el fuego te arrastras y te escondes, sin arder y sin consumirte.

---

[16] Había hablado contra el gobierno de Siena y probablemente se le juzgó como incitador de las masas. Catalina explica en la carta 273 (pp. 952-954 y en *Cruz y Raya*, pp. 108-112), dirigida a su confesor Fray Raimundo de Capua, su conversión y muerte, ocurrida en junio de 1375, es decir, con anterioridad a cuando sitúa Bergamín su obra.

[17] “(Del lat. *salamandra*, y éste del gr. *σαλαμανδρα*) f. Anfibio urodelo de unos 20 centímetros de largo, la mitad aproximadamente para la cola, y piel lisa, de color negro, con manchas amarillas. // 2. Ser fantástico, espíritu elemental del fuego, según los cabalistas” (*DRAE*, II, p. 1297); “La tradición popular considera supersticiosamente a este animal como invulnerable al fuego” (MOLINER, II, p. 1011); “Dicen della ser tan fría que pasando por las ascuas las mata como si fuera hielo. Hay hechos deste animalejo diversos símbolos y empresas” (COVARRUBIAS, p. 878); “Como nombre de la salamanquesa, saurio más pequeño que el batracio salamandra, y común en España, alcanzó gran popularidad nuestro vocablo, pero a causa de la extendida creencia en que la salamandra, como espíritu del fuego, desempeñaba un gran papel en la alquimia y la magia medievales,

SANTA CATALINA. *(Hablando como para sí)* "En mi lecho, por las noches, busqué al que ama mi alma. Le busqué y no le hallé"[18].
TULDO. Tu cuerpo se quemó en una sola llamarada, como esparto, estérilmente.
SANTA CATALINA. *(Como antes pero con acento más firme y como en crescendo)* "Me levantaré y daré vueltas a la ciudad. Por las calles y por las plazas buscaré al que ama mi alma. Le busqué y no le hallé".
TULDO. La torre de tu alma se derrumba sobre tu vida; porque tus pechos se secaron sin dar leche; porque tu sangre no ha engendrado hijos.
SANTA CATALINA. *(Como antes, más fuerte y decidida)* "Me hallaron los centinelas que guardan la ciudad: *(Intensamente)* ¿Visteis por ventura al que ama mi alma?"
TULDO. ¿Te engañó tu esposo ausentándose tras su beso de muerte?
SANTA CATALINA. *(Con vehemencia, como si despertase)* ¡Tus ojos no ven el resplandor de su rostro!
TULDO. ¿Hace mucho tiempo de tu desposorio? ¡Enséñame tu anillo de bodas[19]!
SANTA CATALINA. ¡Míralo! *(Le da la mano izquierda)* Tiene cuatro perlas y un diamante, cercados de oro. *(Se mira su mano desnuda)*
TULDO. *(Cogiéndole la mano con delicadeza como si temiera tocarla)* No veo nada en tu mano. Sólo tus dedos lívidos, endurecidos y apagados como cirios.
SANTA CATALINA. *(Soltándose de la mano de Tuldo)* Tus ojos están ciegos para la luz que vive eternamente. La luz verdadera no los enciende.
TULDO. ¿A qué luz llamas verdadera? ¿A la de los cirios de la muerte que ante la vida se consumen de amarilla envidia?
SANTA CATALINA. ¡Despierta, Tuldo!
TULDO. Lo estoy. ¡Mírame a los ojos!
SANTA CATALINA. *(Poniéndole las manos sobre los hombros y mirándole profundamente*) ¡No me dejes verlos! ¡No me los abras de ese modo! *(Se aparta con pena como si hubiese descubierto algo doloroso)*
TULDO. *(Inquieto)* ¿Qué has visto?
SANTA CATALINA. *(Con voz tímida y sin quererlo decir claramente)* He visto, entre cenizas, relampaguear una hoz de plata[20]...

---

la palabra sufrió considerables alteraciones tendientes a relacionarla con el nombre de Salamanca y su famosa universidad, que el vulgo miraba como sede principal de las actividades nigrománticas" (*Etim.*, V, p. 136). El diccionario de CASARES (p. 749) no aporta nuevos datos y el de *Autoridades* no lo recoge. Bergamín conocía con toda seguridad las teorías que sobre dichos seres había escrito Paracelso (*Libro de las ninfas*, Barcelona, Obelisco, 1991, tratado II, p. 39) y que recogieron románticos alemanes como Heinrich Heine en sus "Espíritus elementales", junto con ondinas o melusinas, (en *Los dioses en el exilio*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 244-245, donde relaciona la salamandra con el demonio). Vuelve a aparecer esta metáfora en *La hija de Dios*, nota 58 y *Melusina*, nota 149.

[18] Desde "En mi lecho por las noches" hasta "¿Visteos por ventura al que ama mi alma?" se reproducen las estrofas del *Cantar de los Cantares* 3, 1-3.

[19] A él alude Santa Catalina en su Carta 330, p. 1115: "Ya no es tiempo de dormir sino de despertarse del sueño de la negligencia, levantarse de la ceguera y desposarse con la verdad por el anillo de la fe, de anunciar la verdad, no callándola por temor alguno..."

[20] Doble metáfora de la muerte. La utiliza también en *Medea la encantadora*, (nota 74), con idéntico sentido premonitorio.

TULDO. *(Reponiéndose de su inquietud)* ¿Por qué mientes el amor y a la vida le llamas muerte?
SANTA CATALINA. El amor de esa vida ya no sangra en la cicatriz de mis labios. ¿Quién pone en tus ojos la venda para que no lo veas? ¿Quién cierra tus oídos para que no puedas oírlo?
TULDO. Todo lo que miro es la vida; todo lo que escucho. Todo lo que nos rodea te desmiente...
SANTA CATALINA. Tus ojos no pueden ver la muerte porque la llevan dentro; ni tus oídos escucharla porque te los tapa su nombre...

Mientras tiene lugar el diálogo, el coro que forma la "Brigata gastadora" ha ido evolucionando alrededor de la pareja, y ahora se le aparta; entretanto, las tres muchachas, con paso de baile como al principio, los han interrumpido diciendo:

MARÍA. "Pasó el invierno. Se fueron las lluvias; pasaron"[21].
MAGDALENA. "Las flores parecieron en nuestra tierra. El tiempo de la poda ha llegado. La voz de la tórtola se ha oído".
MARGARITA. "La higuera brotó sus brevas. Las viñas en cierne dieron su olor".
MARÍA. "Levántate, amiga mía, hermosa mía, ven".
MAGDALENA. "Las flores perecieron en agujeros de la peña, en el hueco de la albarrada, muéstrame tu rostro, suene tu voz en mis oídos: porque tu voz es dulce y tu rostro hermoso".
MARGARITA. "Hasta que sople el día declinen las sombras, vuélvete..."

Se ha ido oscureciendo la calle, hasta quedar todo envuelto por la noche primaveral olorosa a flores y a yerba húmeda. La Santa se dirige pausadamente hacia la iglesia subiendo las gradillas del atrio lentamente. Tuldo, silencioso, la mira. Las puertas del templo se abren solas y el cirial se enciende, también solo, de repente. De la oscuridad de la nave surgen las Tres Máscaras de los Caballeros encapuchados que quedan inmóviles en el fondo. Mientras la música de mascarada se inicia de nuevo, muy débilmente, la Santa va diciendo al subir las gradillas del atrio.

SANTA CATALINA. "Mi alma codicia y desfallece por los atrios del Señor"[22].
"Mi corazón y mi carne se regocijaron en Dios vivo".
"Señor, Dios de los poderíos, oye mi oración, escúchame".
"Dios protector nuestro, míranos, y vuelve a mirar el rostro de tu Cristo".
"Porque es mejor un día en tus atrios que millares".
"Escogí estar abatida en la casa de mi Dios antes que morar en las tiendas de los pecadores".
"Porque Dios ama la misericordia y la verdad ..."

---

[21] Desde "Pasó el invierno" hasta la intervención "Hasta que sople el día declinen las sombras, vuélvete..." toma los versos del *Cantar de los Cantares* 2, 11-17. Omite la comparación final del amado con una gacela o cervatillo.
[22] Las palabras de Santa Catalina ("Mi alma codicia y desfallece en los atrios del Señor... Porque Dios ama la misericordia y la verdad") corresponden a los versos de *Salmos* 84, 3 y 9-12.

Llega la Santa, al decir el último verso, al dintel del templo, sin entrar todavía en él. Entonces las tres Máscaras de los encapuchados Caballeros se adelantan, y como si terminasen su oración, dicen:

MÁSCARA 1. "La misericordia y la verdad se encontraron"[23].
MÁSCARA 2. "La justicia y la paz se besaron".
MÁSCARA 3. "La verdad nació de la tierra".
MÁSCARA 1. "Y la justicia miró desde el cielo".
MÁSCARA 2. "La justicia irá delante de Él".
MÁSCARA 3. "Y pondrá en el camino sus pasos".

Ha avanzado la Santa hasta entrar en la iglesia, arrodillándose a los pies del Cristo crucificado, ante el Sagrario. Las Tres Máscaras encapuchados quedan en pie, detrás. Hasta el atrio han llegado Tuldo y las tres muchachas que le rodean. El resto de la mascarada se agrupa al lado de la puerta del templo, al sentir, cada vez más fuerte, el rumor de una multitud que se aproxima. Entretanto, de la "Brigata" que se ha ido situando hacia el lado del atrio del templo, se vuelve a destacar una voz que dice o canta lo que sigue:

Por más que la vida pene, 35
no se pierde la esperanza,
porque la desconfianza
sola la muerte la tiene.
Si fortuna dolorida
tuviera quien bien la sienta, 40
sentirá que toda afrenta
se remedia con la vida;
y pues doble gloria tiene
después del mal la bonanza
no se pierde la esperanza 45
en cuanto muerte no viene[24].

Mientras se hizo este canto y baile, han ido entrando en escena, en la oscuridad, ya nocturna, de la calle, diversas sombras de encapuchados, clérigos, caballeros, como máscaras[25] *silenciosas que no llevan tapados los rostros. Se percibe lejanamente y, después, más intenso y claro, cantar, en voces bajas, el "Dies Irae"*[26].

---

[23] Estas intervenciones de las tres MÁSCARAS, desde "La misericordia y la verdad se encontraron" hasta "Y pondrá en el camino sus pasos", son tomadas de los *Salmos* 85, 11, 12 y 14.
[24] Los versos 35-46 corresponden al "Villancico" de Gil Vicente, recogido bajo el número 144, en *Lírica*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 370), 1993, p. 155.
[25] *cf.* nota 7.
[26] Primeras palabras y título de una de las cinco secuencias del misal romano que se cantaba en el oficio de difuntos (*cf. Cancionero religioso*, Madrid, editorial La Milagrosa, 1958, pp. 100-103): "Dies irae, dies illa, / solvet saeclum in favilla. / Teste David cum Sibyla", y que se irá recitando a lo largo de este acto (páginas 14, 16 y 18) y, de forma irónica al final de la obra (página 59). "Se emplea para indicar el día de la venganza o de un ajuste de cuentas. El autor de dicha secuencia es Tomás de Celano. Sin duda, las cuatro

Entre las sombras de la calle vuelve a surgir, perfilándose en lo oscuro, el grisáceo garabato del Sacristán[27] *que, con su manojo de llaves, siempre en la mano, se dirige a la iglesia, al mismo tiempo que ya la calle se encuentra totalmente poblada de gentes, y que crece entre ellas el rumor de voces que, sucesivamente, van destacándose, hasta percibirse el diálogo:*

SACRISTÁN. ¡Me lo temía! ¡Estos malditos santos siempre desordenándolo todo! ¡La puerta abierta! ¡Encendido el cirial! ¿Pues para qué tengo yo las luces, Señor, para qué las llaves?
UNA VOZ. ¡Calla majadero! Los santos entran y salen en la iglesia como quieren...
OTRA.Porque están en su casa.
OTRA.Para eso son santos...
SACRISTÁN. *(Indignado)* ¿Dejándome a puerta abierta; gastándome toda la cera?...
UN CABALLERO. ¡Téngase, señor sacristán, que no se hicieron los santos para los sacristanes sino los sacristanes para los santos!
SACRISTÁN. ¡Los sacristanes para los demonios, don Benito! Más de cuarenta años lo vengo siendo y, ¿sabe qué le digo?, que mejor andaría la Iglesia si no hubiera santos en ella.
OTRA VOZ. ¡Amén lechuza! ¡Y los demás, a beberse el vino!...
SACRISTÁN. ¡Más tranquilos nos veríamos que ahora!
OTRA VOZ. ¡Silencio y atención! Que por este lado amanece.

Se ha ido acentuando el rumor y el cántico, percibiéndose claramente el "Dies Irae"; al mismo tiempo que se va iluminando la escena con las antorchas y cirios encendidos que entran por el lado opuesto de la iglesia, unos encapuchados, todos de negro, llevando consigo en una especie de parihuelas el cadáver del señor Canónigo, figura extremadamente grotesca[28]*, con sotana, y un enorme vientre hinchado, como un fantástico pelele. Llevan también una gran cruz negra de palo. Vienen cantando los encapuchados ("Hermanos de la Misericordia") el "Dies Irae", hasta que lleguen hacia el centro de la escena donde depositan las parihuelas con el muerto, quedando éste rodeado de un numeroso cortejo de frailes, viejos, caballeros, eclesiásticos, soldados, etcétera, entre los que destacan las figuras de un Obispo, un Cardenal, algunos capitanes y gentes de toga, catedráticos y estudiantes. Quedan, como separados por el muerto, y colocados frente a frente, los dos cortejos o mascaradas: el de la "Brigata gastadora" y el de los Hermanos de la Misericordia*[29]*. Las máscaras de la "Brigata", en silencio, los*

---

palabras que forman el primer verso: *Dies irae, dies illa* están tomadas de la Biblia (*Sofonías,* 1, 15), (Víctor-José HERRERO LLORENTE, *Diccionario de expresiones y frase latinas,* Madrid, Gredos, 1992, p. 128; y también en Gregorio SÁNCHEZ DONCEL, *Diccionario de latinismos y frases latinas,* Madrid, Noesis, 1997, p. 107).

[27] Igual caracterización que antes. Ver nota 6.

[28] *cf.* el otro entierro carnavalesco descrito en el cuadro primero del Epílogo (1) y la nota 89.

[29] Bajo el nombre de cofradía de la misericordia se conocen "numerosas hermandades creadas para el piadoso fin de enterrar religiosamente a sus asociados. (...) Su principal misión era transportar los enfermos a los hospitales y recoger los cadáveres que hallaban en la vía pública. (...) Cuando prestan su servicio, los cofrades llevan un traje que los desfigura de modo que no pueden ser conocidos, y aun el rostro lo llevan cubierto por una

Hermanos, y el tropel de gentes que han entrado con ellos, formando un enorme alboroto, hasta que se consiguen destacar las primeras voces:

VOCES ¡El señor Obispo! ¡El señor Obispo!....
OTRAS. ¡Más es el Cardenal! ¡El Cardenal! ¡Paso al Cardenal!...
OTRAS. ¡Silencio! ¡Paso a los capitanes! ¡Arriba las espadas!
OTRAS. *(Entre el barullo)* ¡Callaréis por fin, hijos de... *(Se pierde lo que sigue)*
OTRAS. ¡La Santa! ¡La Santa! ¡La Santa! ¡La Santa!...¡Queremos la Santa!...

Este último grito se repite, tomando cuerpo entre el bullicio y destacándose entre todas las voces:

VOCES. ¡La Santa! ¡La Santa! ¡La Santa! ¡La Santa!...¡Queremos la Santa!...

En el interior de la iglesia, arrodillada al pie de la cruz, ante el Sagrario, Santa Catalina permanece inmóvil. Las tres máscaras encapuchadas, de pie, a sus espaldas, lo mismo. Tuldo, las tres muchachas, y todo el resto de la "Brigata", tampoco se mueve. Frente a ellos, del grupo de la calle, se van adelantando las figuras señaladas por el diálogo: el Obispo, el Cardenal, algunos frailucos y viejas; caballeros que visten lujosamente, y otros: soldados, capitanes y gentes togadas. El sacristán va de un lado a otro, consternado de no ser entendido ni atendido por nadie. Se dirige al Obispo y al Cardenal, yendo del uno al otro, sin conseguir que se le escuche:

SACRISTÁN. ¡Oigame Su Ilustrísima!...¡Atiéndame Su Eminencia!...
VOCES. ¡Que calle el sacristán! ¡Que baile el sacristán!
OTRAS. ¡Que deje las llaves![30]...¡Quitárselas!...
OTRAS. ¡Quitarle las llaves al sacristán!...
UNA VOZ. ¡No! ¡Que se enfadaría San Pedro!
OTRA.¡Como está en Roma no se entera!
OTRA.¡Calla! ¡No blasfemes!
OTRA.No es blasfemia, señor teólogo.
OTRA.¿Pues qué es?
OTRA.Humilde irreverencia.
UN CAPITÁN. Cuatro cosas hay que no cambian nunca en este mundo, señor licenciado...
EL LICENCIADO. ¡Adivina, adivinanza, Don Jactancio!
EL CAPITÁN. Cuatro cosas que son siempre las mismas...
UNA VOZ. ¡Los tres pies del gato!
OTRA.¡Y los cuatro tuyos, animal!
EL CAPITÁN.- Cuatro cosas digo que no cambian, que siempre son iguales *(con misterio)*: sacristías, cárceles, patíbulos y sepulturas[31].

---

mascarilla" (*Enciclopedia universal ilustrada, XXXV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1918, pp. 908-909).

[30] Ver nota 6.

[31] Motivos que aparecen también en *La niña guerrillera* y que coinciden con los pasos de la pasión y muerte de Jesucristo. Además, son los cuatro espacios en los que se desarrolla la acción del primer acto, el segundo, el tercero y los cuatro cuadros del primer Epílogo, respectivamente (ver el apartado "Santa Catalina y la muerte de Nicolás de Tuldo en tres breves actos" en la introducción de *Tanto tienes cuanto esperas*).

EL LICENCIADO.- ¡Acabáramos, espantamundos! Y cuatro gentes...
EL CAPITÁN.- Clérigos, Jueces, Verdugos y Sepultureros...
UNA VOZ. ¡Contarlos de una sola vez: cabrones, cabrones, cabrones y cabrones!
OTRA.¿Callaréis?, ¡hijos de mal obispo!
OTRA.¡Calla tú que has avergonzado a Su Ilustrísima!
OTRA.Pues el que ha enrojecido fue Su Eminencia!...
OTRA. ¡Bienaventurados los cangrejos porque ellos podrán andar hacia atrás toda su vida![32]

(Barullo, gritos, rezos y blasfemias. El sacristán sigue acudiendo a todos inútilmente:)

SACRISTÁN. ¡Eminencia! ¡Eminencia!...¡Ilustrísima! ¡Ilustrísima!...
VOCES. *(De todos lados)* ¡La Santa!...¡La Santa!...¡La Santa!...¡La Santa!...¡La Santa!...

Al cabo, Santa Catalina se levanta, y, dirigiéndose a la puerta del templo, queda en pie, inmóvil, en el umbral, respaldada por las tres figuras impasibles de los Caballeros encapuchados. Se hace un silencio, tan profundo, que pudiera oírse el chisporroteo de las antorchas y los cirios, con algún escapado suspiro de vieja, y el roce de los vestidos con el suelo. Pausa. Suena, después, un largo tañido lejano de campana, tocando a muerto. Los hermanos musitan en tono bajo su "Dies Irae". Las máscaras, también en tono menor, inician un débil rasgueo de mandolinas y guitarras. Por último, el Cardenal, el Obispo, el Sacristán y algún Capitán y Caballero viejo, se adelantan, seguidos de algunas mujeres ancianas, hacia el atrio donde espera en pie Catalina. Antes de que ninguna dignidad eclesiástica se dirija a hablarle, se abre paso entre ellas un fraile dominico, alto, delgado, firme, que, hasta entonces, no había sido visto, y es él quien toma la palabra diciendo:

FRAY RAIMUNDO[33]. Te llaman, Catalina, te buscan, ¿no lo oíste?
SANTA CATALINA. ¿Qué quieren?
FRAY RAIMUNDO. Dicen que por culpa de un hereje, de un blasfemo, de un impío, han dado muerte a un señor canónigo...
SANTA CATALINA. *(Con energía)* ¿Y qué quieren?
FRAY RAIMUNDO. Que tú les entregues al asesino...
SANTA CATALINA. ¿Pues quién le acusa?

(Se adelantan los clérigos y frailes)

---

[32] Burla o parodia de una de las nueve Bienaventuranzas que propuso Jesucristo a sus discípulos en el conocido como "Sermón de la Montaña" (*Mateo*, 5, 3-11).
[33] Raimundo de Capua, "beatificado por León XIII en 1899. Nació en Capua hacia 1330 de la noble familia *delle Vigne*, enemiga de la Santa Sede y de la Orden de Predicadores" ("Índice onomástico y topográfico", en *Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina, II*, edición de José Salvador y Conde, Salamanca, San Esteban (Biblioteca Dominicana, 1), 1982, p. 1310). En 1373 fue nombrado confesor de Santa Catalina. Comenzó a escribir la *Legenda Maior* de Santa Catalina en 1384 (*cf. ibidem*). A él dirige la carta 273, donde describe la conversión de Tuldo gracias a su intervención y, por tanto, es una licencia de Bergamín hacerle testigo directo de estos acontecimientos.

EL OBISPO. ¡Todo el mundo!
SANTA CATALINA. (*A los eclesiásticos y religiosos*). ¿Sois vosotros también del mundo? ¿Vosotros le acusáis? ¿Mentís a la Iglesia de Cristo, mostrándola como acusadora de pecadores, cómplice de jueces, encubridora de verdugos?[34]
VOCES. ¡Él es el asesino! ¡Él es el asesino! ¡El blasfemo! ¡El hereje! ¡El ateo! ¡El sacrílego! ¡El impío!...¡El asesino! ¡El asesino!
SANTA CATALINA. – "¡Ay de mí, ay de mí, desventurada el alma mía![35]. Abrid los ojos y veréis la perversidad de la muerte, que ha venido al mundo y muy especialmente al cuerpo de la Santa Iglesia. ¡Ay de mí! Preparad vuestro corazón y vuestra alma para mirar tantas ofensas como se hacen a Dios. Mirad cómo el lobo[36] infernal se nos lleva a la criatura, las ovejas que se apacientan en el jardín de la Iglesia santa: y no se encuentra quien se mueva para ir a quitárselas de la boca. Los pastores duermen en su amor propio, en su avaricia e inmundicia: están tan ebrios de soberbia, que duermen y nada sienten, viendo cómo el lobo infernal del demonio se les lleva la vida de la Gracia; a ellos y a su grey. No cuidan de evitarlo; y todo por culpa de la perversidad de su amor propio. ¡Oh, qué peligroso es este amor en los prelados y en sus súbditos!...De este amor quisiera veros libres".
EL OBISPO. ¿No callarás?
SANTA CATALINA. - "Os ruego que hagáis de modo que no pueda aplicarse a vosotros aquella dura palabra con que la Primera Verdad reprendió diciendo: *Maldito seas tú que callaste*. ¡Ay de mí! No calléis más. Gritad con cien mil bocas. Yo veo que por callar se ha corrompido el mundo y la Esposa de Cristo[37] ha empalidecido, se le ha demudado el color

---

[34] El derecho a refugiarse "en sagrado" procede de la Antigüedad. Así, "los Hebreos tuvieron por Derecho Divino y disposición de Dios, ciudades de refugio a todo género de malhechores. Pausanias dice, que los Griegos Gentiles tuvieron asilo *in ara misericordiae,* en el Templo de la misericordia. Rómulo puso en Roma y en otras partes Templos para el asilo de los delincuentes. Los Godos, gente bárbara, cuando entraban furiosos a conquistar la España e Italia, tenían por Sacrilegio tocar ni ofender al Sagrado de los Templos; así lo dicen las Letras Humanas. Clame el celo del Juez mientras el delincuente está en su jurisdicción; pero en huyendo de ella, acogiéndose a la Casa de Dios, cese su espada y mitigue su furor" (Antonio LOBERA Y ABIO, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios,* Madrid, Imprenta de Higinio Reneses, 1853, p. 117). La Iglesia Católica extendió esta protección a los alrededores de los templos, señalando "el derecho de Inmunidad que tienen los Cementerios y cercas de las Iglesias treinta pasos alrededor para alivio de los delincuentes. Esto repitieron muchos Concilios, en especial el *Maguntino,* celebrado el año 313 del Nacimiento de Cristo [Cánon 39]. En las Decretales de Nicolano I, por los años 862, se señalan cuarenta pasos de Inmunidad a las Iglesias mayores de las Ciudades y Villas, y treinta a las demás Iglesias" (*op. cit.*, p. 119).
[35] Toda esta intervención de Santa Catalina corresponde con su Carta 16: "A un gran prelado", (primer semestre 1378), pp. 261-262, y que no aparece recogida en la antología de textos preparada por Bergamín para *Cruz y Raya*.
[36] En el Nuevo Testamento los falsos profetas (herejes) son comparados a los lobos (*Mateo* 7, 17; *Hechos* 20, 29) y los discípulos enviados por Jesús serán como ovejas entre lobos (*Mateo* 10, 16 y *Lucas* 10, 3). Jesús guarda a sus ovejas de los lobos (*Juan* 10, 1-16).
[37] La Esposa de Cristo es la Iglesia, tal y como anotan los comentaristas: "En el Antiguo Testamento, el matrimonio humano era el medio para declarar el matrimonio divino de Dios con su pueblo; en el Nuevo Testamento, el matrimonio de Cristo con la Iglesia es el misterio declarado en el matrimonio cristiano, que por esto queda santificado y elevado a

del rostro: porque le han chupado la sangre; que la sangre de Cristo que se nos dio por Gracia y no por deuda, ellos se la quitan con su soberbia, arrebatándole la honra que debe darse a Dios para atribuírsela a sí mismo... ¡Ay de mí, que muero y no puedo morir!" [38]
EL CARDENAL. *(Adelantándose hacia la Santa)* ¿Por qué tienes a tus pies esas armas?
SANTA CATALINA. *(Con melancólica ironía al Cardenal)* No son las mías...

(Como los tres caballeros encapuchados hacen ademán de recogerlas, la Santa los detiene, diciendo): No volváis a tomar por Cristo lo que habéis dejado por Cristo[39].

Vuelve a iniciarse el alboroto que, señalando a Tuldo, le increpa como impío, blasfemo, asesino... Los capitanes ordenan prenderle y Tuldo intenta recoger algún arma para defenderse con ella. Entonces la Santa le detiene con un gesto suave de la mano y Tuldo es apresado violentamente por algunos guardias. Las tres muchachas, que quieren defenderle, son perseguidas, y, heridas, van cayendo, una a los pies de la Santa, otra, más allá, en el umbral del templo, y otra a los pies mismos del Crucificado, delante del Sagrario. Santa Catalina, con los ojos fijos en Tuldo, le sigue detrás de los soldados, lentamente; Fray Raimundo, que hizo ademán de detenerla, ante la decisión de su gesto, la deja pasar. Entretanto, el cortejo de los Hermanos vuelve a formarse, y levantando las parihuelas con el muerto, inician su paso hacia la iglesia; las máscaras músicas siguen a Tuldo y a la Santa, un poco separados, tocando y bailando; otros, entre estudiantes y capitanes, bailan grotescamente, al compás del "Dies Irae", que cantan cada vez con más fuerte voz, los Hermanos, mientras tañe la campana, lejos, doblando a muerto. Todo conforme lo indique el diálogo.

EL LICENCIADO. ¿Qué me dice de todo esto, amigo mío?
EL CAPITÁN. *(Que no sabe qué decir)* Que no hay peor cuña que la de la misma madera, señor licenciado...
EL LICENCIADO. Ni peor voz que la del mismo metal...
ESTUDIANTE. ¿No callaréis esa campana?
UN FRAILE. Cuando las campanas se callan, hablan los cañones.
EL OBISPO. Benditos sean los cañones si en los surcos que abren sus granadas florece el Evangelio![40]

---

la dignidad de sacramento" (*Efesios* 5, 23-32, en *Nuevo Testamento,* Madrid, BAC, 1965, p. 370, nota 32).

[38] Todas estas palabras del diálogo de Santa Catalina son tomadas también de su Carta 16: "A un gran prelado, (primer semestre 1378)", pp. 261-262.

[39] Coincide con la actitud pacífica demostrada por Jesús en los Evangelios (*Lucas* 22, 51 o *Mateo* 26, 51-52); y también con la actitud de ciertas órdenes de caballeros que dejaron las cruzadas por las obras sociales, como la orden religiosa y militar de Malta, "fundada en el siglo XI" y que, aunque en 1130, por mandato del papa Inocencio II, tenían "la obligación de defender con las armas a los cristianos contra los infieles", entre 1191 y 1291 "se instalaron en la ciudad de Acre como hospitalarios" (*Enciclopedia universal ilustrada, XXXII*..., 1916, pp. 564-567).

[40] Para Bergamín tan burla de la Palabra de Dios resulta esta "Bienaventuranza" como la anterior (ver nota 32). Alusión al concepto de "guerra santa" o cruzada que habían acuñado algunos sacerdotes para justificar su apoyo al bando franquista. Esa referencia a la guerra civil española le hace caer en una anacronismo que él mismo subraya un poco más

EL CARDENAL. No blasfeméis, señor Obispo.
ESTUDIANTE. ¡Sacrilegio!, dijo el Abad; pero se comió la gallina.
LICENCIADO. No es blasfemia, ni sacrilegio, señor estudiante.
ESTUDIANTE. Pues, ¿por qué no?
LICENCIADO. Porque todavía no tenemos cañones. Estamos en el siglo catorce.
ESTUDIANTE. ¡Dame cañones y te daré razones!
CAPITÁN. Más vale tener cañones que tener razones.
ESTUDIANTE. No se apuren, que siempre tendremos razones y cañones: y obispos, y cardenales, frailes, magistrados, generales, soldados...
LICENCIADO. Clérigos, jueces, verdugos y sepultureros...
ESTUDIANTE. ¡Adelante con el Carnaval! *(Hace una pirueta y se va bailando y mofándose del cortejo mortuorio.)*
FRAY RAIMUNDO. *(Dirigiéndose a la Santa).* Catalina, ¿a dónde vas?, ¿qué haces?
SANTA CATALINA. Tomar la Cruz. Seguirle.
EL OBISPO. ¿Ésa es tu cruzada? Pues, ¿y el asesino?
EL CARDENAL. ¿Y el muerto?
SANTA CATALINA. "Dejad a los muertos que entierren a sus muertos".
FRAY RAIMUNDO. *(Sin saber si se lo reprocha o la llama, increpándola).* ¡Catalina!
SANTA CATALINA. *(Volviéndose por última vez, con suave mansedumbre en el gesto).* "Cuando pongas la mano sobre la esteva del arado no vuelvas la cabeza atrás"[41]... *(Sigue a Tuldo que marcha preso.)*

Fray Raimundo y las tres máscaras de los Caballeros encapuchados, siguen también a la Santa y a Tuldo, con el resto de la "Brigata", que los músicos continúan acompañando al son de sus instrumentos y su canto. También se pone en marcha el cortejo fúnebre, pero sin atreverse a ir hacia la iglesia y sin saber para dónde tirar, dando vueltas sobre sí mismo, de modo que el grueso pelele ventrudo del difunto canónigo se bambolea por los aires como si lo estuviesen manteando. Tañe siempre la

---

adelante y en esta misma página: "no tenemos cañones. Estamos en el siglo catorce". El pasaje evangélico de las Bienaventuranzas es recogido también en *La niña guerrillera* como símbolo de paz y del auténtico espíritu católico (*cf.* notas 101, 105 y 129 de *La niña guerrillera*).

[41] "Dejad a los muertos que entierren a sus muertos!" y "Cuando pongas la mano sobre la esteva del arado no vuelvas la cabeza atrás..." son ideas que aparecen en los Evangelios: *Lucas* 9, 57-62 y *Mateo* 8, 19-22, y que surgen frecuentemente en las Cartas de Santa Catalina: carta 48, p. 350; carta 84, p. 445; carta 87, p. 455; carta 95, p. 474; carta 113, p. 523; carta 114, p. 525; carta 126, p. 557; carta 189, p. 713; carta 217, p. 796; carta 230, p. 832; carta 249, p. 873; carta 250, p. 877; carta 258, p. 899; carta 267, p. 930; carta 272, p. 942; carta 294, p. 997; carta 295, p. 999; carta 299, p. 1011; carta 309, p. 1040; carta 355, p. 1214; y carta 365, p. 1245. También Bergamín glosa el significado de la primera de ellas: "*La tradición* - afirmaba Chesterton - *es la democracia de los muertos*. Por eso, sin duda, los aristócratas de la tradición, los llamados tradicionalistas en vida, se convierten tan fácilmente en merodeadores de tumbas, en ladrones de cementerio, en vividores de la muerte. Y no hay nada más repugnante a la inteligencia que este nocturno y alevoso afán sacrílego de los vivos escarbando como hienas en los sepulcros. *Dejad a los muertos que entierren a sus muertos*, nos dice, contra ellos, el Evangelio" ("El revés del mundo", José BERGAMÍN, *Disparadero español, III: El alma en un hilo*, México, Séneca, Árbol, 1940, pp.214-215).

campana[42] *doblando a muerto. Cantan los Hermanos el "Dies Irae"; y otros, bailan grotescamente alrededor. Entretanto, el garabatudo sacristán, más que nunca consternado e implorante, va de un lado a otro diciendo:*

SACRISTÁN. *(Hacia el Cardenal)* ¡Ya se lo decía yo a Su Eminencia! *(Hacia el Obispo)* ¡Ya se lo decía yo a Su Ilustrísima...! *(Como ninguno le hace caso, se dirige al muerto):* ¡Ya se lo decía yo al señor Canónigo!... *(Desesperado de que nadie le atienda)...* ¡La Santa!... *(Con tonillo):* ¡La Santa!...*(Cambiando de tonillo como si parodiase el grito anterior de la muchedumbre):* ¿La Santa?... ¡Acabaría por ponernos en un compromiso!

CAE RÁPIDAMENTE EL TELÓN

ACTO SEGUNDO

Una calle y una prisión[43]*. Es medianoche. Dentro de la celda, junto a los barrotes de la ventana, Tuldo, inmóvil, pegado a la sombra de sus hierros. Fuera, a la puerta, dialogan dos guardianes con el carcelero. De un lado de la calle se levanta un muro almenado. Toda la noche se siente rodeada de una misteriosa luz invisible, de intenso olor primaveral, de rumor de aguas y de canciones lejanas.*

---

[42] Bergamín alude al toque de campanas que acompaña a las misas de difuntos en uno de sus poemas (*Poesía, II*, p.189): "Hay campanas y campanas / distintas unas de otras. / Unas son tristes y lentas. / Otras son alegres y locas. / Unas que tocan a muerto / y otras que tocan a gloria. / Otras que tocan rebato / y que gritan más que tocan (...)". También tocan en *Melusina,* (véanse las nota 65, 116 y 139 de *Melusina y el espejo*).

[43] Ver el apartado "Estructura de *Tanto tienes cuanto esperas*" en la introducción de esta pieza sobre los cuatro espacios que aparecen en toda la obra.

Se oyen sonar doce campanadas de un reloj de torre. Luego entran las máscaras y sus músicos, colocándose al pie del muro almenado, frente a la prisión, y cantan o dicen:

MÁSCARA 1.

"Velador que el castillo velas[44]*,*
vélale bien y mira por ti,
que velando en él me perdí".

MÁSCARA 2.

"Mira las campanas llenas 50
de tanto enemigo armado".

MÁSCARA 1.

"Ya estoy, amor, desvelado
de velar en las almenas.
Ya que las campanas suenas,
toma ejemplo y mira en mí 55
que velando en él me perdí".

De nuevo repiten las doce campanadas del reloj distante, mientras las máscaras y los músicos salen. Entonces comienza el diálogo de los Guardianes y el Carcelero.

GUARDIÁN 1. ¿Y lo ejecutarán?
CARCELERO. A la madrugada.
GUARDIÁN 2. Si no viene el inglés[45] a libertarle.

---

[44] Los versos 47-56 corresponden al poema que con el número 196 aparece en *Lírica* de Lope de Vega (Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 104), 1981, p. 371). Aparece en la comedia *Las almenas de Toro, Parte XIV* (Madrid, 1620) y que se encuentra en la edición de Marcelino Menéndez y Pelayo de las *Obras de Lope de Vega* (Madrid, Academia Española, Sucesores de Rivadeneyra, 1892-1913, vol. VIII, p. 97a) y vuelve a utilizarla Lope en *El sol parado* (*op. cit.*, vol. IX, p. 50ª); y en *La Dorotea* (Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 408), 1996, acto quinto, escena segunda, p. 414). Según Antonio Carreño, "las canciones de velador se remontan a los orígenes de la lírica española. Presentan a dos centinelas que, al son de una guitarra, espantan al sueño cantando a dúo el estribillo; en diálogo cantan el resto: uno actúa como soldado y el otro como caballero enamorado. (...) Las fórmulas reiterativas (anáfora y aliteración), el doble juego entre el "velador", el "velando", el "velar" y el "desvelar" marcan, a partir de la reiteración léxica y morfológica, la obsesiva urgencia de vivir con cautela ante el amor. El vocabulario de carácter militar ("castillo", "velar", "enemigo armado", "campanas", "almenas") se compagina con el amoroso" (en Lope de VEGA, *Rimas humanas y otros versos*, edición de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 52), 1998, p. 844, nota al poema [421]). Véase la nota al verso 1707 de *Los tejados de Madrid.*

[45] Alusión, como la siguiente, a Juan Hawkwood, "(*Acuto* para los italianos). Aventurero al servicio del mejor pagador, al frente de una compañía de soldados. Estuvo cinco años al servicio de la Santa Sede" ("Índice onomástico y topográfico", en *Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina, II...*, p. 1302). La Santa le dirige la Carta 140 y Bergamín alude a la relación entre ambos en la introducción que realiza para los fragmentos que publicó en *Cruz y Raya* (p. 96): "En 1375 inicia la cruzada, exhortando a

CARCELERO. ¡Hágase el milagro y hágalo el Diablo!
GUARDIÁN 1. Si puede.
CARCELERO. ¿Porque es amigo del Diablo?
GUARDIÁN 1. Porque es amigo de la Santa.
GUARDIÁN 2. Pero es inglés.
CARCELERO. El inglés puede cuanto quiere.
GUARDIÁN 1. ¡Con tal de que le den dinero!
GUARDIÁN 2. El anillo invisible de la Santa tiene cuatro perlas y un diamante que pueden valer mucho dinero.
CARCELERO. ¡Cuando Dios quiera que lo vea!
GUARDIÁN 1. Dicen que solamente ella lo ve o no lo ve, según se encuentra o no en pecado.
GUARDIÁN 2. Pues si lo ve el Agudo: ¡visto y no visto!
GUARDIÁN 1. ¿Oís?
GUARDIÁN 2. ¿Otra vez las máscaras?
CARCELERO. Sale el martes de carnaval, entra el miércoles de ceniza.
GUARDIÁN 1. ¡Memento homo![46]
GUARDIÁN 2. Salió la vida, entró la muerte[47].
CARCELERO. ¡Con su serenata!
GUARDIÁN 1. Su primaveral despedida.
GUARDIÁN 2. ¡Noche de primavera, que como si no le bastase el metérsenos por los ojos y por los oídos y por las narices, se nos quiere meter hasta por la boca, para embriagarnos!...
CARCELERO. *(Como si chasquease con la lengua contra el paladar el gusto de un trago de vino.)* Y sabe a ceniza y a sangre.

---

ella a la Reina Juana de Nápoles, a la de Hungría y hasta a los capitanes aventureros como Giovanni Hawkvood, el célebre *condottiero* llamado popularmente en Italia el *Agudo*".

[46] La frase entera sería: *Memento homo, quia pulvis es et in pulvera reverteris* ("Recuerda, hombre, que eres polvo y en polvo te convertirás"). Corresponde a las "palabras que pronuncia en sacerdote al marcar con ceniza la frente de los fieles, el miércoles de ceniza, en recuerdo de las palabras del *Génesis* dichas por Dios a Adán, después del pecado original (Vulg., *Gén.*, 3, 19)". (HERRERO, p. 260), y que no son otras que "porque eres polvo y al polvo volverás". El propio Herrero señala la vinculación de esta expresión, que ya no se usa en el ritual cuaresmal (SÁNCHEZ, p. 266), con un verso de Horacio muy acorde con el gusto bergaminiano (ver nota 49): *Pulvis et umbra sumus* ("Somos polvo y sombra", en HORACIO, *Odas*, 4, 7, 16).

[47] Alusión al contraste de la vida que anuncia el principio de la primavera con el presagio de la inminente muerte de Jesús; entre la alegría del carnaval y la tristeza de la Cuaresma. "La diferencia entre la alegría oficiosa del martes de Carnaval y la tristeza obligatoria del miércoles de Ceniza se halla expresada asimismo en una composición poética, muy gráfica, de Gaspar Lucas Hidalgo (...): "Martes era, que no lunes, / martes de Carnestolendas, / víspera de la Ceniza, / primer día de Cuaresma. / Ved qué martes y qué miércoles, / qué vísperas y qué fiesta; */ el martes lleno de risa, / el miércoles de tristeza*" (Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus (La otra historia de España, 2), 1965, p. 52. Los verso de Lucas Hidalgo aparecen en la edición de la BAE, tomo XXXVI, p. 316 o dentro del libro *Extravagantes. Opúsculos amenos y curiosos de ilustres autores*, Barcelona, s.e., 1884, pp. 127-129). *cf.* nota 84 a *Melusina y el espejo*.

Llega, entre la música y el rumoreo lejano, la voz de una canción que se percibe claramente como si viniera, con la música, por encima del muro almenado. Los guardianes y el carcelero callan, Tuldo permanece inmóvil, pegado a los hierros, como una sombra.

Una voz dice o canta:

"Sin arrimo y con arrimo[48]
sin luz y a oscuras viviendo,
toda me voy consumiendo.
Mi alma está desasida 60
de toda cosa criada
y sobre sí levantada,
y en una sabrosa vida,
sólo en su Dios arrimada;
por eso ya se dirá 65
la cosa que más estimo,
que mi alma se ve ya
sin arrimo y con arrimo.
Aunque tinieblas padezco
en esta vida mortal, 70
no es tan crecido mi mal
porque, si de luz carezco,
tengo vida celestial;
porque el amor de tal vida
cuando más ciego va siendo, 75
que tiene el alma rendida,
sin luz y a oscuras viviendo.
Hace tal obra el amor,
después que le conocí,
que, si hay bien o mal en mí, 80
todo lo hace de un sabor,
y el alma transforma en sí;
y así en su llama sabrosa,
la cual en mí estoy sintiendo,
apriesa, sin dejar cosa, 85
toda me voy consumiendo."

Se sigue una pausa silenciosa. Luego, entran en escena cuatro altas sombras encapuchadas que se dirigen a la puerta de la prisión. La que va delante hace, con sólo el gesto, una seña al carcelero, que inmediatamente le abre, y entra, seguido de las otras tres, a la celda donde está Tuldo. Pausa. Tuldo, al sentir ruido, se vuelve y mira sin decir nada, largamente, a los recién llegados, que son Fray Raimundo y los tres caballeros que llevan la capucha del hábito cubriéndoles por completo el rostro. Los tres

---

[48] Los versos 57-86 transcriben el poema de San Juan de la Cruz, "Sin arrimo y con arrimo. [Glosa del mismo]", que aparece en su *Poesía...*, pp. 268-269. Idéntico, salvo el primer verso de la segunda estrofa: "Y aunque tinieblas padezco".

monjes enmascarados quedan, inmóviles, al fondo, y Fray Raimundo se adelanta. Tuldo da un paso atrás, y el fraile se detiene, para decirle, en voz baja:

FRAY RAIMUNDO. ¿Nicolás Tuldo?
TULDO. Yo lo era.
FRAY RAIMUNDO. Pues ¿quién eres?
TULDO. Un espanto mudo de la sangre que no quiere morir.
FRAY RAIMUNDO. ¿Por qué le temes a la muerte?
TULDO. Porque es mi enemiga.
FRAY RAIMUNDO. ¿Por qué?
TULDO. Porque soy inocente, y no la quiero.
FRAY RAIMUNDO. Dios la quiso siendo inocente.
TULDO. Para matar al hombre.
FRAY RAIMUNDO. Para darle vida.
TULDO. No quiero otra vida. Quiero sólo la mía.
FRAY RAIMUNDO. ¿Cuál?
TULDO. La única que tengo, la que van a quitarme.
FRAY RAIMUNDO. ¿Y por qué te la quitan, Tuldo?
TULDO. Porque me han mentido.
FRAY RAIMUNDO. Si tu vida fuera la verdad, no podrían quitártela con la mentira.
TULDO. *(Sin querer entenderle.)* Tú eres un muerto. Tus palabras, como gusanos, vienen al olor vivo de mi sangre, porque sienten ya en ella la podredumbre de que se alimentan.
FRAY RAIMUNDO. Pues, ¿de qué maravillosa sangre está hecha esa ardorosa carne tuya, que tanto amas, que tan pronto puede pudrirse para hacerse pasto frío de gusanos?
TULDO. No te entiendo, pero te odio. Eres una máscara de la muerte que viene a disculpar al verdugo. Déjame. Vete.
FRAY RAIMUNDO. Pues, ¿qué quieres?
TULDO. ¡Quiero la vida, mi vida! ¡Quiero no morir, no morirme! ¡Quiero que no me maten!
FRAY RAIMUNDO. Piensa si serás un cobarde...
TULDO. ¡Mientes! Quiero que mi vida sea mía para darla cuando yo quiera. Pero no quiero que me la roben; que, cobardemente, me la quiten.
FRAY RAIMUNDO. ¡Cálmate, Tuldo! Tu vida no es tuya y por eso nadie puede quitártela. Mira los hierros de esa reja. Son, como tu vida, una sombra[49].

---

[49] Imagen muy frecuente en otros textos de Bergamín, tomando como referencia un verso de Lope ("Ya con la sombra me asombra"), como en *Poesía, I*, p. 28; de Calderón ("Tupidas sombras sin tiempo") en *Poesía, VII*, p. 21; o la expresión de Víctor Hugo ("Sans ombre d'ombre"), en *Poesía, II*, p. 58 y *Poesía, VI*, p. 33. Ver también: *Poesía, V*, p. 157. Y, siguiendo a Machado, la sombra también se identifica con el pensamiento humano: "¡Fiat umbra! Brotó el pensar humano. Hágase la sombra y de la sombra el pensamiento. Antonio Machado nos dice por boca de la sombra ese pensar que a través de toda su obra poética se afirma de este modo como margen sombrío, como línea que dibuja luminosamente el rostro vacío de la nada: "*Borraste el ser: quedó la nada pura / Muéstrame ¡oh Dios! la portentosa mano / que hizo la sombra: la pizarra oscura / donde se escribe el pensamiento humano.*" Esta sombra del poeta pensativo se hace sombra de sombra o sombra de una sombra, como quería Píndaro, proyectando fuera de sí las fingidas figuras de Juan de Mairena y de Abel Martín: sombras de su sombra. El pensamiento del poeta se expresa por ellas en palabras que van tejiendo a su alrededor aquel retiro de su

TULDO. *(Agarrando los hierros con desesperación enfurecida).* ¿Una sombra? ¡Una sombra! ¡Rómpela si puedes con tus brazos de sombra, más fuertes que los míos de sangre!
FRAY RAIMUNDO. Con tu sangre la romperías, Tuldo, si quisieras...
TULDO. ¿Cómo dices?
FRAY RAIMUNDO. ¿No aprendiste a morir viviendo?
TULDO. ¿Qué me quieres decir con eso?
FRAY RAIMUNDO. Que el tiempo de tu vida es tan corto o tan largo como tú hayas querido hacerlo.
TULDO. No te comprendo. Pero si de veras quieres hacer algo por mí, ayúdame a salir de esta celda; dame una máscara[50] para que con ella me escape.
FRAY RAIMUNDO. Nadie se escapa de la muerte.
TULDO. *(Con risa forzada).* ¡Pues dame tu máscara de fraile y verás como yo sí me escapo!
FRAY RAIMUNDO. Si te diera mi hábito, Tuldo, no te escaparías de la muerte, sino que entrarías en ella. Te escaparías de la vida. Y yo no quiero que la pierdas. Quiero que vivas. ¡Déjame que te traiga la vida, Tuldo!
TULDO. Si no puedes salvar la mía, no me traigas otra. No la quiero. Veo que ni siquiera eres un muerto. Veo que no eres más que un fantasma. ¡Oh! ¡No quiero, no quiero morir! Vete, déjame solo con todo el horror que ahora siento; sin otra compañía espantosa de más espectros, ni más sombras.
FRAY RAIMUNDO. ¡Cálmate, Tuldo! Voy a traerte otra voz más pura que la mía para que la entiendas.
TULDO. No me traigas nada que no sea la llave de esa puerta y un cuchillo para ganar o perder mi vida defendiéndola.

Sale Fray Raimundo lentamente, mientras Tuldo, con ademán desesperado, vuelve a pegar su cuerpo contra los hierros de su cárcel. Las figuras mudas de los tres Caballeros Monjes encapuchados, quedan en la celda. Vuelve a oírse otra canción lejana:

"Si la noche háze oscura[51]
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?
La medianoche es pasada 90
y el que me pena no viene,
mi desdicha lo detiene,
que nascí tan desdichada.
Házeme vivir penada
y muéstraseme enemigo. 95
¿Cómo no venís, amigo?"

---

vida como una fresca, umbrosa arboleda bajo cuyo palio en pleno mediodía gusta dialogarnos filosóficamente." (José BERGAMÍN, "La máscara y el rostro: Antonio Machado y su sombra. *In memoriam (1939-1949)*", *Escritura,* 7 (junio de 1949), pp.41-42).

[50] Ver nota 7.

[51] Los versos 87-96 corresponden al villancico que aparece en un libro de música para vihuela, el *Cancionero de Upsala*, núm. XIV. Para más información sobre esta glosa (José Mª ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 340-341).

Por el fondo obscuro de la calle entra la Santa, seguida de otras tres largas sombras enmanteladas como ella; al llegar, se encuentra con Fray Raimundo; la Santa interroga amistosamente con la mirada al fraile y éste dice:

FRAY RAIMUNDO. *(Con tristeza).* Mi voz es impura, Catalina, y no puede llegar hasta la inocencia de su sangre.
SANTA CATALINA. ¡Su sangre!...
FRAY RAIMUNDO. ¡Cuida que la tuya no te burle!
SANTA CATALINA. "... En el recuerdo de su sangre todo lo que es amargo se hace dulce, todo lo pesado, ligero"[52].
FRAY RAIMUNDO. Al olor de la suya, la tuya puede despertar.
SANTA CATALINA. Mi sangre no es mía.
FRAY RAIMUNDO. Tu sangre es luz que puede apagarse.
SANTA CATALINA. ¿Para encender la suya?
FRAY RAIMUNDO. Precipitándote en tinieblas.
SANTA CATALINA. Mis entrañas no engendraron su cuerpo.
FRAY RAIMUNDO. Pero pueden desentrañar su alma.
SANTA CATALINA. Mis pechos secos no tocaron sus labios.
FRAY RAIMUNDO. Pero pueden quemar tu espíritu.
SANTA CATALINA. *(Exaltándose)* "¡Oh, fuego, abismo de la caridad, tú eres el fuego que arde siempre y no consume; tú, el que nos llenas de alegría, de suavidad, de gozo! Al corazón herido por esta saeta toda amargura le parece dulce, todo gran peso se le hace leve... ¿Pero, por qué digo que es fuego que arde y no consume? Ahora digo que arde y consume y destruye y disuelve todo afecto o ignorancia nuestra, toda negligencia que estuviese en el alma!..." [53]
FRAY RAIMUNDO. ¡Cuida de tu sangre, Catalina; teme la llamarada de su engaño!
SANTA CATALINA. *(Mira con inquietud su mano izquierda como si viese brillar en su dedo el anillo invisible, sonríe.)* No temas, Fray Raimundo, las mismas estrellas palidecen ante el resplandor de su lumbre.

Fray Raimundo la contempla y luego, silencioso, se aleja. Por la calle han entrado de nuevo las máscaras con sus instrumentos de música. Mientras se dice esta canción, la Santa se ha hecho abrir la puerta de la celda y entra en ella seguida de las tres "Mantellatas", pero sin ser visto por Tuldo, que permanece pegado a la reja, como si no quisiera perder ni una palabra de la canción que se dice fuera:

Cantan los músicos:

"*Deseos de un imposible*[54]
me han traído a tiempos tales,
que no teniendo remedio
solicitan remediarme. 100

[52] Coincide toda esta intervención con la frase que aparece en la carta 264 de Santa Catalina, p. 921 y que se recoge en *Cruz y Raya*, p. 107.
[53] De la Carta 127: "A Fray Bartolomé Dominici y a Fray Tomás de Antonio, de la orden de predicadores cuando estaba en Pisa (marzo de 1374)", p. 560; y en *Cruz y Raya*, pp. 101-102.
[54] Los versos 97-110 corresponden a la primera estrofa (vv. 1-14) del Poema 116 que aparece en *Lírica* de Lope de Vega (Madrid, Castalia, 1981, pp. 252-254).

Dando voy pasos perdidos
por tierra que toda es aire,
que sigo mi pensamiento
y no es posible alcanzarle.
Desengáñanme los tiempos 105
y pídoles que me engañen,
que es tan alto el bien que adoro
que es menor mal que me maten.
¡Ay Dios que loco amor, mas tan suave,
que me disculpa quien la causa sabe!" 110

Callan las máscaras y la Santa se adelanta hacia Tuldo, que, volviéndose, le pregunta:

TULDO. ¿Me traes tú el disfraz y el cuchillo?
SANTA CATALINA. *(Con una voz extraña y como alejada de sí misma).* "Conviene que tengas el cuchillo en la mano para defenderte[55]; y que sea de dos filos; de odio y de amor: amor de la verdad, odio del vicio. *(Hablándole como si lo tuviese, el cuchillo, en la mano, mientras Tuldo la mira sorprendido).* Y con este cuchillo apuñalarás al mundo odiando sus estados, delicias, placeres, vanidades; y toda su infinita soberbia; y lo apuñalarás, y perseguirás a los perseguidores con la verdadera paciencia que adquiriste por el amor. Apuñalarás al demonio, porque solamente el amor puede herirle. Y apuñalarás tu sensualidad y fragilidad con el odio, ese odio que trajiste con el santo conocimiento de ti mismo, y con el amor de tu Creador, que es el amor que adquieres por el conocimiento de Dios y de ti: *(con exaltación)* que por este amor entraste en la batalla".
TULDO. *(Sorprendido e interrogante).* ¿En qué batalla? ¿De qué amor me hablas, Catalina? ¿De qué Dios que yo no conozco? ¿Cómo me hablas de que me conozca a mí mismo? ¿Qué soy yo? ¿Qué eres tú? ¿Qué son tus palabras? Mira la noche abierta, rodeada como mi carne, como mi vida, de una luz invisible: cercada de un amor sin sombra. Quiero vivir. Mi cuerpo es joven, fuerte. Quiero vivir. No quiero la muerte. ¿Qué me importa ahora saber lo que soy sino lo que quiero, que es no dejar de ser? No quiero morir, quiero seguir viviendo. No me des anillos, ni cuchillos invisibles. Quiero tocarlos con mis manos, con mis dedos, ¡hasta hacerme saltar la sangre! ¿Qué me importa saber lo que somos nosotros si apenas tengo tiempo de saber que me está esperando la muerte? Que me está esperando la tierra...
SANTA CATALINA. "Nosotros somos esa misma tierra donde hincaron el estandarte de la Cruz; nosotros somos como el vaso que recibe la sangre del Cordero, que por la Cruz corría derramada. ¿Por qué somos nosotros aquella tierra? Porque toda la tierra no sería suficiente para sostener la cruz en vilo *(subrayando expresamente lo que dice)* que también ella hubiera rechazado tanta injusticia; ni el madero fuera suficiente para sostenerlo en pie y clavado, si el amor, el amor inefable que Él tenía a la salvación nuestra, no le sostuviera... Que por eso somos nosotros aquella tierra que sostuvo la Cruz en pie; y por eso somos el vaso en el que se recoge aquella sangre..." [56]

---

[55] Todo este parlamento de Santa Catalina corresponde a la Carta 128: "A Gabriel de Divino Piccolomini (1375-1376)", p. 563; que se recoge en C*ruz y Raya*, p. 102.
[56] Corresponde toda esta intervención a la carta 102: "A Fray Raimundo de Capua, de la orden de los predicadores (Principios de 1378)", pp. 491-492. Bergamín lo sitúa erróneamente en *Cruz y Raya*, pp. 98-99, como fragmento de la carta 101.

TULDO. ¿Vienes a sacudir mi desesperación, Catalina? ¿Vienes a rendirme por cansancio?
SANTA CATALINA. *(Hace una breve pausa, como fatigada, y prosigue).* "¿Que quiénes somos nosotros a los que se nos dio este cansancio? Somos aquellos que no somos, mas por nuestra culpa, somos dignos de cien mil infiernos si pudiéramos recibir tantos..."[57]
TULDO. ¿Por qué hablas de culpa y de castigo?
SANTA CATALINA. "Porque ofendimos al Amor, al Bien infinito, y debió seguirse para nosotros una pena infinita; y Dios, en cambio, por misericordia, nos castigó en el tiempo acabado, dándonos una pena corta... Las tribulaciones de esta vida se bastan al tiempo de esta vida, y más no. Y por eso el mayor tormento es pequeño por la brevedad del tiempo que nos dura..."[58]
TULDO. Cada momento que me queda de vida, si estoy esperando la muerte, es un suplicio eterno.
SANTA CATALINA. "¿Y qué eterna vida no sería un suplicio en cada instante, teniendo que esperarla siempre? Nuestro tiempo es como la punta de una aguja. La vida del hombre es casi nada, ¡tan poco es!... La mayor fatiga es pequeña; el mal que ha pasado ya no lo tenemos con nosotros y el que deba venir, no estamos todavía seguros de tenerlo; porque no estamos nunca seguros de tener tiempo hasta que venga. *(Con pasión).* Sólo este momento existe para nosotros y ninguno más"[59].

(Se acerca a Tuldo, acariciándole la frente sudorosa. Maternal y amorosamente le toma las manos entre las suyas. Tuldo, abandonado a tan tierna y amorosa dulzura, calla, como si se rindiese)

Fuera, los músicos, acercándose más a las rejas de la prisión, cantan de nuevo acompañados de una suave melodía, mientras todo, en la noche, se va haciendo más intenso y más puro.

Músicos, cantando:

"Ven, muerte, tan escondida[60]*,*

---

[57] Bergamín fija esta intervención y las dos siguientes de Santa Catalina como pertenecientes a la Carta 110 (*Cruz y Raya*, p. 100), y así aparecen en la edición de las cartas, pp. 512-513.
[58] Fragmento de la carta 110 y cuyas ideas se recogen de forma parecida en sus cartas 13, (p. 255) y 264, (pp. 918-923) o en otros textos de la Santa (*El Diálogo*, p. 134).
[59] Texto tomado de la carta 110 y que guarda gran similitud con otro fragmento de la Carta 13, p. 255: "¿Cuánta es la duración en este mundo? Tanto como la punta de una aguja. Por tanto, es bien breve. Los trabajos que he pasado, pasados están; no los tengo, porque el tiempo pasó. Los que van a venir tampoco los tengo, y no estoy segura de poseer el tiempo que vendrá, pues tengo que morir y no sé cuándo. Sólo, pues, existe el momento presente, y no más". También lo reproduce en "La mano en el fuego" (*El clavo ardiendo*, Barcelona, Aymá, 1973, p. 109), seguido de una frase de Picasso: "Los santos no tienen reloj".
[60] Las cuatro intervenciones de los músicos (versos 111-154) reproducen las cuatro estrofas del poema 105 que escribió Lope de Vega (*Lírica*.... pp. 205-206), a partir de la glosa de unos versos de Santa Teresa que procedían, a su vez, de una canción del comendador Juan Escrivá (*Cancionero general*, de Hernando del Castillo, s.l., 1511, p. s/n.). Cervantes inmortalizó estos versos poniéndolos en boca de la condesa Trifaldi en *Don Quijote*, (*Don Quijote, II*, en Miguel de CERVANTES, *Obra completa, I*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993, capítulo XXXVIII, p. 852). Sobre esta

que no te sienta venir,
porque el placer del morir
no me vuelva a dar la vida.
Muerte, si mi esposo muerto, 115
no eres muerte sino muerta;
abrevia tu paso incierto,
pues de su gloria eres puerta
y de mi vida eres puerto.
Descubriendo tu venida 120
y encubriendo el rigor fuerte,
como quien viene a dar vida
aunque disfrazada en muerte,
ven, muerte, tan escondida.

(Las tres figuras de los Caballeros Monjes, que respaldaban la de Tuldo, y las de las tres "Mantellatas", hacen un suave ademán de adelantarse hacia Tuldo y la Santa, dando un paso hacia ellos desde el sitio en que se encontraban inmovilizados hasta ahora. Hablan en voz baja y en tono igual como si estuvieran rezando):

MÁSCARA DEL MONJE 1. ¿NO SABÉIS QUE LOS QUE HEMOS SIDO BAUTIZADOS EN JESUCRISTO, HEMOS SIDO BAUTIZADOS EN LA MUERTE?[61]
MANTELLATA 1. Caí, herida de muerte, a sus pies llagados, en el camino de la justicia.
MÁSCARA DEL MONJE 2. SOMOS SEPULTADOS CON ÉL EN MUERTE PARA QUE COMO ÉL RESUCITÓ DE MUERTE A VIDA... NOSOTROS RESUCITEMOS TAMBIÉN A NUEVA VIDA.
MANTELLATA 2. Caí, herida de muerte, en el atrio santo de su misericordia.
MÁSCARA DEL MONJE 3. SABREMOS ESTO: QUE NUESTRO VIEJO HOMBRE HA SIDO CRUCIFICADO JUSTAMENTE CON ÉL, PARA QUE SEA DESTRUIDO EL CUERPO DEL PECADO Y NO SIRVAMOS YA MÁS AL PECADO, PORQUE EL QUE ES MUERTO, LIBRE ESTÁ DE PECADO
MANTELLATA 3. Caí, herida de muerte, al pie de su cruz, a la puerta de su justicia.

Músicos cantando:
"En Cristo mi vida veo 125
y mi muerte en su tardanza,
ya desatarme deseo
y de la fe y esperanza
hacer el último empleo.
Si hay en mí para morir 130
algo natural ¡oh muerte!
difícil de dividir,
entra por mi amor de suerte
que no te sienta venir".

---

estrofa, ver Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos, III*, Madrid, CSIC, 1944, pp. 161-164).

[61] Las intervenciones de las tres MÁSCARAS DE LOS MONJES, desde "¿NO SABÉIS QUE LOS QUE HEMOS SIDO BAUTIZADOS EN JESUCRISTO" hasta "LIBRE ESTÁ DE PECADO" corresponden al texto del Nuevo Evangelio, *Romanos* 6, 3-7.

MÁSCARA DEL MONJE 1. SI SOMOS MUERTOS CON CRISTO, CREEMOS QUE JUNTAMENTE VIVIREMOS TAMBIÉN CON CRISTO[62].
MANTELLATA 1. A los pies de la santa voluntad divina, me hirió mortalmente la espada.
MÁSCARA DEL MONJE 2. CIERTO QUE HABIENDO CRISTO RESUCITADO DE ENTRE LOS MUERTOS, YA NO MUERE. LA MUERTE NO SE ENSEÑOREARÁ MÁS DE ÉL.
MANTELLATA 2. En el atrio santo del Señor, caí herida de muerte.
MÁSCARA DEL MONJE 3. PORQUE EN CUANTO AL HABER MUERTO PARA EL PECADO, MURIÓ UNA VEZ; MAS, EN CUANTO AL VIVIR, VIVE PARA DIOS.
MANTELLATA 3. En el dintel de su sagrario, al pie de su cruz, fui mortalmente herida.

Músicos cantando:

"Y si preguntarme quieres, 135
muerte perezosa y larga,
por qué para mí lo eres
pues con tu memoria amarga
tantos disgustos adquieres,
ven presto, que con venir 140
el porqué podrás saber
y vendrá a ser, al partir,
pues el morir es placer,
por qué el placer del morir.

MÁSCARA DEL MONJE 1. ESTÁIS DE CIERTO MUERTOS AL PECADO, PERO VIVOS PARA DIOS, EN NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO.
MANTELLATA 1. Caí, herida de muerte, a sus pies santos.
MÁSCARA DEL MONJE 2. NO REINE EL PECADO EN VUESTRO CUERPO; NO OBEDEZCÁIS A SU CONCUPISCENCIA.
MANTELLATA 2. Me hirió de muerte en el atrio del Señor; derramé mi sangre en sus dinteles.
MÁSCARA DEL MONJE 3. NO OFREZCÁIS VUESTROS MIEMBROS AL PECADO COMO INSTRUMENTO DE INIQUIDAD; MAS OFRECEOS A DIOS COMO RESUCITADOS DE LOS MUERTOS; Y VUESTROS MIEMBROS A DIOS COMO INSTRUMENTOS DE JUSTICIA.
MANTELLATA 3. Ante los pies del Crucificado, delante del sagrario de su presencia, vertí mi sangre por la herida que me hizo morir.

Músicos cantando:

"Y es este placer de suerte 145
que temo, muerte, que allí
le alargue otra vida el verte,
porque serás muerte en mí
si eres vida por ser muerte;
mas, mi Dios, si desasida 150

[62] El diálogo de las tres MÁSCARAS DE LOS MONJES, desde "¿SI SOMOS MUERTOS CON CRISTO" hasta "INSTRUMENTOS DE JUSTICIA" ha sido tomado de *Romanos* 6, 8-13.

vuelo de estos lazos fuertes,
ver la esperanza cumplida
vuélvame a dar muchas muertes,
no me vuelva a dar la vida".

Tuldo, que había estado postrado todo este tiempo, dejando descansar la cabeza como un niño en el seno materno en el regazo de Catalina, vuelve en sí, y con voz apagada y suave, que contrasta con su anterior ímpetu, como si fuere expresión de su cansancio, dice:

TULDO. ¿Por qué trabucan esos cantos la vida con la muerte?[63]
SANTA CATALINA.- Por el amor, Tuldo.
TULDO. El amor se apaga en mi sangre, Catalina. ¿Es éste el frío de la muerte? Me quema y me hiela la sangre hasta los huesos con su fiebre.
SANTA CATALINA. *(Estrechándolo contra sí).* ¡Tuldo, pobre niño! El alma se te colma de llanto. "La memoria se te llena de sangre. Recíbela como un beneficio: que en esa sangre se encuentra el amor divino que oculta el amor propio; amor de oprobio y pena de la honra; amor de muerte y pena de la vida..." [64]
TULDO. ¡Me abraso y me hielo, Catalina, sostén mi cuerpo, porque me siento temblar de modo que apenas si puedo yo solo sostenerme! ¿Qué fiebre has dado a mi sangre con tus palabras?[65]
SANTA CATALINA. *(Apretándole siempre contra sí).* "La sangre cubre nuestra desnudez porque nos viste de la Gracia; al calor de la sangre se funde el hielo y se atempera la tibieza del hombre; en la sangre se acaba la tiniebla, dándosenos la luz; en la sangre se consumió nuestro amor propio: porque el alma que se mira a sí misma como siendo amada en la sangre, halla así el motivo de levantarse sobre el miserable amor propio de sí misma para amar a su Redentor, quien con tanto fuego de amor le dio la vida, corriendo como enamorado a la oprobiosa muerte"[66].

---

[63] En otros dramas de Bergamín se expresan ideas parecidas sobre la vida y la muerte. Ese "placer de morir", sólo se entiende, desde luego, desde una perspectiva mística o religiosa: "Mas cuando el hombre, al desenmascararse de su ser, de su dramática personalidad temporal, de su alma, siente o presiente que aquel vacío angustioso, aquella terrible, espantosa nada, puede llenarse total y únicamente de otro ser divino, entonces ve alzarse frente a sí, por el espejismo personal, dramático, de la muerte, de su propia muerte, la figura humana de Cristo. El cristiano es el hombre a quien la máscara mortal de la vida se le hace de cristal transparente, por la negación de su ser, por su propia muerte vencida, por la revelación temporal de Cristo. Cada cristiano vive para engendrar con su propia muerte personal, con su pura animación dramática, la figura humana de Dios. Cada cristiano es el hombre muerto para el hombre, que dijo el filósofo, porque está vivo para Dios" ("Música y máscara de la sangre", en José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 120-121).
[64] El texto que va desde "La memoria se te llena de sangre" hasta "pena de la vida", está extraído de la Carta 25, p. 280, (en *Cruz y Raya*, p. 97).
[65] También Creusa interpela a Medea tras sus hechizadoras palabras: "¡Qué alegría purísima de amor se enciende en mi alma!... ¡Qué tiernamente acarician mi cuerpo estas divinas llamas!" (*Medea*, p. 309).
[66] Texto extraído de la Carta 87, p. 454, (*Cruz y Raya*, pp. 97-98). Toda esta intervención de la Santa toma ideas parecidas a las expresadas en la Carta 102, p. 492.

TULDO. No entiendo tus palabras, Catalina, pero sigue diciéndomelas: las siento como un vino áspero que me embriaga, como un alcohol fuerte que sacude todo mi cuerpo...
SANTA CATALINA. "La sangre se ha hecho bebedizo para quien la quiere, y el cuerpo alimento; *(cada vez con más pasión que sube su tono exaltándola)* porque de ningún modo se puede saciar el apetito del hombre, ni aplacarle su hambre y su sed, si no es en la sangre. Que aunque el hombre posea todo cuanto hay en el mundo no puede saciarse; porque las cosas del mundo son menos que él, y de lo que es menos que él saciarse no podría *(con más exaltación de nuevo)*: solamente en la sangre se puede saciar, porque la sangre está entrometida y empastada con la Deidad eterna, con su infinita naturaleza, que es más que humana. Por eso el hombre sacia su deseo en la sangre: por el fuego de la divina caridad; porque por amor fue esparcida..."[67]
TULDO. ¡Catalina!...
SANTA CATALINA. *(Dejando caer su exaltación, con suavidad y firmeza, dulcemente).* "No encontrarás ningún lugar en el que verdaderamente puedas reposar la cabeza si no es en la sangre; sobre la cabeza espinada de Cristo crucificado"[68].

Tuldo se separa de la Santa, y ésta, de pie, se queda inmóvil un instante. Parece que todos los efluvios primaverales de la noche abierta y estrellada se hubieran entrado en la celda, impregnándola de perfume, de música, de luminosidad profunda. De nuevo las máscaras con sus instrumentos han iniciado un suave canto que traspasa, haciéndolas leves, las duras rejas de la ventana, como si fueran sombras. Tuldo se ha dejado caer al suelo. Catalina vuelve a acercársele y, poniéndole la mano sobre la cabeza, acariciando sus cabellos, con dulcísima voz, le dice:
SANTA CATALINA. "Ten fortaleza, dulce hermano mío, que ya pronto llegaremos a la boda; tú irás bañado en la dulce sangre del hijo de Dios, con el dulce nombre de Jesús, el cual quiero que no se aparte jamás de tu memoria. *(Con voz más firme, dulce, pero traspasada de doloroso acento)* Y yo te esperaré en el lugar de la justicia"[69].
TULDO. *(Levantando la mirada hacia la Santa le dice con tristeza, sonriendo)* "¿De dónde me vendrá tanta gracia, que la dulzura de mi alma me vaya a esperar al lugar santo de la justicia?"[70]

La Santa se separa de Tuldo y se dirige hacia la puerta de la prisión que se ha abierto del todo. Entra, como si apareciese misteriosamente en escena, Fray Raimundo, llevando, invisible, entre sus brazos que lo cubren con los pliegues del hábito, un pequeño bulto, que se supone el Cáliz. Avanza lentamente, quedando parado en el dintel donde se cruza con la Santa, a la que interroga con la mirada: Catalina responde dejándole el paso libre. Tuldo yace en el suelo con la cabeza oculta entres sus brazos. Las

---

[67] Continúa el párrafo con la anterior intervención de la Santa que procede de la carta 87, p. 454 (*Cruz y Raya*, p. 98). Coinciden estas imágenes del discurso de la protagonista con la idea de que sólo Dios puede saciar el alma humana, que aparece en diversas cartas de Santa Catalina: Carta 65, p. 388; Carta 67, p. 395; o Carta 111, p. 514.
[68] Prosigue con ideas tomadas de la carta 87, p. 455 (*Cruz y Raya*, p. 98). Como explica la Santa: "Humildemente quiero que por medio del afecto y del amor, pongamos la cabeza en el seno del Cristo del cielo y del Cristo en la tierra (que hace sus veces) en razón de la reverencia a la sangre de Cristo, cuyas llaves tiene" (Cartas 28, p. 291) Reitera esta idea en la Carta 31 (p. 303).
[69] De idéntica forma se expresa la Santa en la Carta 273, p. 953 (p. 109 en *Cruz y Raya*).
[70] Corresponden a la Carta 273, p. 953 y en *Cruz y Raya*, pp. 109-110.

tres máscaras de los Monjes y las tres Mantellatas, sin variar de sitio, se arrodillan. Entretanto, la Santa ha salido hasta la calle, y, de manera muy visible para el espectador, extiende su mano izquierda hasta la altura de los ojos, como si mirase en ella, a la claridad de los cielos, y sin poderlo ver, el anillo milagroso; luego, cae de rodillas, también, y dice sollozando, con tanto ardor que parece hacerlo desesperadamente:

SANTA CATALINA.- "¡Dadnos, Señor, luz en los ojos para no dormirnos en la muerte[71]!"

Las máscaras y músicos que han quedado siempre en el fondo de la calle, con los dos guardianes y el carcelero, siguen cantando:

Músicos:

"Dió el novio a la desposada[72] 155
corales y zarcillos y patenas de plata.
Dióle su Sangre en corales
y su Cuerpo en la patena,
y sus palabras reales
por zarcillos y cadena, 160
y en el Jueves de la Cena,
su mesa, su vida y su alma;
corales y zarcillos y patenas de plata".

VA CAYENDO LENTAMENTE EL TELÓN

ACTO TERCERO

Un tinglado de tablas sobre el que se levanta el patíbulo[73] *y que ocupa la mayor parte de la escena. El armazón, sobre el que pende la cuchilla, de espaldas al espectador y mirando al fondo del escenario, que se supone un amplio espacio o plaza, más bajo que el nivel del tablado para que pueda subir hasta él, desde el fondo, el rumoreo de la muchedumbre invisible. Unos escalones de madera separan el tinglado del trozo de calle lateral que queda libre en el escenario.*

Está amaneciendo. Una luz blanquecina y turbia disuelve, poco a poco, los últimos alientos nocturnos. Conforme va avanzando el diálogo se va esclareciendo esta luz, esparciéndose por la escena, hasta quedar ésta iluminada y transparente.

---

[71] Bergamín reproduce esta frase de Santa Catalina como epígrafe en: *Poesía, II,* p. 108.

[72] Los versos 155-163 corresponden a la canción con que finaliza *La maya* de Lope de Vega, *Cruz y Raya,* Madrid, 23-24 (febrero-marzo 1935), suplemento, p. 73.

[73] Tercer lugar de la acción (*cf.* nota 31) y al amanecer, momento elegido para las ejecuciones de los reos a muerte. Así lo recuerda Santa Catalina (Carta 273, p. 953): "Después de la mañana siguiente, antes de la campanada del alba, fui a él y recibió gran consuelo".

Santa Catalina aparece arrodillada al pie del patíbulo, inmóvil, como si estuviera rezando. Todo es silencio, hasta que se escucha decir, rompiendo en el albor matinal del cielo, como alondra, la canción que sigue:

"Tras de un amoroso lance[74]
y no de esperanza falto, 165
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino
tanto volar me convino 170
que de vista me perdiese;
y con todo, en este trance,
en el vuelo quedé falto;
mas el amor fué tan alto,
que le di a la caza alcance. 175

Cuando más alto subía,
deslumbróseme la vista,
y la más fuerte conquista
en oscuro se hacía;
mas por ser de amor el lance 180
di un ciego y oscuro salto,
y fuí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto llegaba
de este lance tan subido, 185
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba;
dije: no habrá quien alcance;
y abatíme tanto, tanto,
que fuí tan alto, tan alto, 190
que le di a la caza alcance.

Por una extraña manera
mil vuelos pasé de un vuelo,
porque esperanza de cielo
tanto alcanza cuanto espera; 195
esperé solo este lance,
y en esperar no fuí falto,
pues fuí tan alto, tan alto,

---

[74] Los versos 164-199 reproducen el poema "Tras de un amoroso lance. [Otras coplas del mismo, a lo divino]" de San Juan de la Cruz, (*Poesía*..., pp. 266-267). La única variante que se presenta entre los dos textos es la adición de la conjunción "Y" al principio del verso 189, que no aparece en la edición de la obra de san Juan que realizó Domingo Ynduráin para la edición de Cátedra.

que le di a la caza alcance".

El aire que ha ido encendiéndose y trasparentándose, poco a poco, trae consigo, rompiendo la agonía del alba, un toque repetido de campana: el primer toque de oración. Entra solo, y silenciosamente, como si no quisiera ser percibido, Fray Raimundo. Más que andar, se desliza por la escena, hasta llegar al sitio en que está arrodillada la Santa, al pie del patíbulo. Permanece a su lado, mudo, durante unos momentos. Luego, la Santa se pone en pie, sin mirarlo, como si le hubiera presentido. Están los dos solos, en estos momentos primeros del alba que angustian el corazón como si detuvieran su latido.

FRAY RAIMUNDO. Extraño sitio es éste para rezar, Catalina.
SANTA CATALINA. "En todas partes se encuentra la oración, porque siempre lleva consigo el lugar donde Dios habita por la Gracia. Allí es donde debemos rezar: en la casa de nuestra alma; donde están rezando continuamente nuestros santos deseos"[75].
FRAY RAIMUNDO. ¿Tus deseos se queman en tu sangre?
SANTA CATALINA. "Los deseos se encienden a la luz de la inteligencia para espejarse en ella; para mirarse en ese fuego de la divina caridad, que arde por la sangre esparcida: por la generosidad del amor que recogió la sangre en el vaso del alma".
FRAY RAIMUNDO. ¿Cómo conoces tu pasión si la pones fuera de ti misma?
SANTA CATALINA. Por la sangre. "Que a esto se debe atender, al conocimiento que de la sangre se embriaga; al que en la sangre arde y consume la propia voluntad".
FRAY RAIMUNDO. Por la penitencia.
SANTA CATALINA. "Si hago principio de mi vida la penitencia corporal edifico la ciudad del alma sobre la arena. Cualquier vientecillo la derribará, nada podré poner encima. Pero si yo empiezo construyendo sobre la verdad, fundándome sobre la piedra viva de Cristo... no haré fábrica, por grande que sea, que no se sostenga firmemente; no habrá viento, por contrario que sea, que pueda dar con ella en tierra"[76].
FRAY RAIMUNDO. ¿No temes que un viento contrario de amor prenda tus deseos en llamarada haciendo zozobrar tu alma?
SANTA CATALINA. "El alma que no se ve a sí misma por sí misma, sino que se ve a sí misma por Dios, y a Dios por Dios solo, viéndose de este modo, viendo el efecto de su fogoso amor consumido, encuentra las imágenes de las criaturas en Dios, y en sí misma encuentra a Dios como imagen suya. Porque aquel amor en que se está mirando, es el que Dios le tiene... Entonces, su deseo la dispone a amarse a sí misma en Dios y a Dios en sí misma: porque le sucede como al que se mira en el remanso de una fuente, que al ver su propia imagen en el agua, en ella se ama y se deleita; y si éste es cuerdo, antes se moverá al amor del agua que al amor de sí mismo; porque si no se hubiera visto en el agua no se hubiera podido amar ni deleitar con ello. Ni hubiera podido corregir algún defecto de su rostro, que la imagen del agua le enseñara"[77].

---

[75] Las tres intervenciones de la santa que vienen a continuación: "En todas partes se encuentra la oración..."; "Los deseos se encienden..." y "Que a esto se debe atender..." proceden de la Carta 213: "A Sor Daniela de Orvieto, del hábito de Santo Domingo, quien no pudiendo continuar con su gran penitencia había caído en gran aflicción ", p. 781, cuyo fragmento se recoge en *Cruz y Raya*, pp. 104-105.
[76] Otro fragmento de la Carta 213: "A Sor Daniela de Orvieto", p. 779 y p. 104 de *Cruz y Raya*.
[77] Pertenece esta intervención a la Carta 226, pp. 822-823, que aparece también en la antología de *Cruz y Raya*, pp. 105-106, con una idea más que aquí se sustituye por unos

FRAY RAIMUNDO. Ahora estás mirándote en un agua quieta, que es el espejo de la muerte.
SANTA CATALINA. *(Corrigiéndole).* Que es el espejo de la sangre. *(Se acerca al tajo de la cuchilla y dice):* Cuando este apagado espejo mortal se encienda con la sangre, esa dura imagen que ahora nos refleja, le abrirá al sol de la verdad la imagen divina de su rostro. *(Intenta poner su cabeza bajo la cuchilla).* Es tanto mi amor propio, Fray Raimundo, que no me deja sitio para medir con mi cuello este resquicio de la muerte; que aún no es digna mi sangre de burlarla.
FRAY RAIMUNDO. *(Entre sorprendido e inquieto).* ¿Qué sangre ha de querer burlar la muerte?
SANTA CATALINA. La suya.
FRAY RAIMUNDO. ¿No será que la tuya le engaña?
SANTA CATALINA. "La desmesurada y ferviente bondad de Dios le engañó; y creándole tanto afecto y amor por el deseo divino, que no sabía estarse sin él diciendo: estáte conmigo y no me abandones, que así me estaré siempre bien y moriré contento. Y tenía apoyada su cabeza sobre mi pecho. *(Mirando siempre a la cuchilla).* Yo sentía, entonces, jubilosamente, el olor de su sangre juntándose al olor de la mía; la cual yo sólo deseo que se esparza por el dulce esposo Jesús. *(Volviéndose hacia Fray Raimundo).* Creciendo entonces este deseo de mi alma y sintiendo el miedo que él tenía, le dije: ten fortaleza, dulce hermano mío, que ya pronto llegaremos a la boda; tú irás bañado en la dulce sangre del Hijo de Dios, con el dulce nombre de Jesús, el cual yo quiero que no se aparte jamás de tu memoria. Y yo te esperaré en el lugar de la justicia. Su corazón perdió así el miedo, y en su rostro se transformaba la tristeza en alegría; y gozaba y se alegraba, exclamando: ¿de dónde me viene tanta gracia, que la dulzura de mi alma me va a esperar al lugar santo de la justicia?" [78].

"¡Ya veis cuánta luz había alcanzado que le llamaba santo al patíbulo!... Y decía: yo iré tan glorioso y tan fuerte, que me parecerán miles de años los que tarde en llegar, pensando que allí me esperáis..."

Conforme ha ido diciendo la Santa estas palabras, y sin ella sentirlo, entregada ardorosamente a su relato, han ido entrando en escena diversas gentes, percibiéndose un rumor vago al fondo de la escena, como el de una multitud en fiesta. Fray Raimundo, que escuchaba inquieto a la Santa, sin atreverse a interrumpirla, al cabo se separa de ella, adelantándose hacia la escalerilla del patíbulo. Por fin, Catalina vuelve la mirada a su alrededor como si despertase, dándose cuenta del momento que llega. Como haciendo un enorme esfuerzo sobre sí intenta mantenerse en pie, pero sus rodillas se doblan, y queda de este modo en el suelo, como si rezase:

---

puntos suspensivos: "y así ese mismo amor se le extiende a toda criatura; y por eso, súbitamente, se siente impulsada a amar al prójimo como a sí misma, porque ha visto cómo le ama Dios tan sumamente, al verlo o mirarlo reflejado en el mar de la divina esencia".
[78] Toda esta alocución de la Santa, hasta el grito "¡María!", reproduce fielmente los fragmentos de la carta 273: "A Fray Raimundo de Capua de la orden de los predicadores" (*Motivo: La conversión y muerte de Nicolás Toldo, junio 1375*), p. 953, y que Bergamín reproduce en *Cruz y Raya*, pp. 109-110. Se repiten dos fragmentos que al final del segundo acto había colocado en boca de la Santa: "Ten fortaleza... en el lugar de la justicia" y de Tuldo: "¿de dónde me viene... lugar santo de la justicia?" (ver notas 69 y 70).

SANTA CATALINA. *(En voz muy débil, imperceptible, casi suspirándolo, dice):* "¡María!..."

Han entrado en escena a Tuldo entre los guardianes. Va precedido del verdugo y seguido de las tres "Mantellatas" y los tres Monjes, que se quedan al pie de la escalerilla. Suben solamente con Tuldo, el verdugo y dos de sus guardianes. Los otros contienen, a los lados, a una supuesta muchedumbre. Vuelve a oírse tañer una campana con toque alegre de oración. Toda la escena envuelta en la luz clara del alba se siente como estremecida de un zumbido de abejas en colmena por el rumor de la multitud invisible. Al pie de la escalerilla del patíbulo, Fray Raimundo, que esperaba a Tuldo, le acoge y acompaña, subiendo a su lado. La Santa, que se ha puesto en pie, ha recobrado toda su decisión y aplomo al ver llegar a Tuldo. Este marcha como abandonado a una indecible música que ritma su paso blandamente; su rostro transfigurado y encendido, sonríe, buscando con la mirada a la Santa; cuando la ve, su sonrisa rompe claramente en un reír alegre, puro, sin exceso; como si bromease, y, en son de juego, con sencillez y gracia, que transparenta una atención profunda, se dirige a la Santa para decirle:

TULDO. ¡Tú!

La Santa, que ha comprendido su deseo, le hace la señal de la cruz sobre el rostro, como se le hace a un niño. Luego dice[79]:

SANTA CATALINA. "¡Andando! ¡A la boda! ¡Oh dulce hermano mío, qué pronto estarás en la vida duradera!..."

Fray Raimundo la lleva hasta el sitio de la cuchilla. Un silencio absoluto se hace en toda la escena al aparecer Tuldo ante la supuesta muchedumbre, dando la espalda al público. Después, y durante los dos siguientes parlamentos de la Santa, se oye rezar a los tres Monjes y las tres "Mantellatas" que quedaron al pie del patíbulo, diciendo, alternativamente, por tres veces: "Kyrie elyson, y luego:Christe eleyson, Christe audi nos, Christe ex-audi nos"[80]*. Mientras la Santa, con pleno dominio de sí, enteramente sosegada, dice, como si implorase a los cielos:*

SANTA CATALINA. "¡Oh piadosa sangre por la que se nos ha destilado la piadosa misericordia! Tú eres aquella gloriosa sangre donde el hombre ignorante pudo conocer y mirar la verdad del Padre eterno: que con esta verdad y amor inefable, fuimos creados a imagen y semejanza de Dios. Ésta fue su verdad, que se nos dio para que participásemos y gozásemos de aquel sumo bien suyo tal como él lo siente de sí mismo. En la sangre se nos ha manifestado esta verdad porque para otro fin que éste no pudo ser creado el hombre"[81].

---

[79] La acotación entera así como las palabras de Santa Catalina: "¡Andando! ¡A la boda... la vida duradera!..." corresponden también a la Carta 273, p. 954 y en *Cruz y Raya*, p. 110.

[80] Palabras griegas y latinas configuran estas aclamaciones que siguen al rezo de los misterios e inician las letanías en el Rosario: "Señor ten piedad, Cristo ten piedad, Cristo óyenos, Cristo escúchanos" (*Para rezar siempre: Libro de Oraciones*, Pamplona, Eunate, 1995, p. 27).

[81] Para el tema de la sangre, ver Carta 195: "A Esteban de Conrado Maconi (noviembre-diciembre 1376)", p. 730 (que aparece erróneamente como fragmento de la Carta 125 en *Cruz y Raya*, pp. 102-103). Otros textos de Santa Catalina y del propio Bergamín coinciden con diversas interpretaciones del motivo de la sangre: como símbolo de lo

Tuldo se vuelve hacia la Santa en una mirada de súplica y amor, sonriéndole con ternura. La Santa se le acerca, y ya, dirigiéndose solamente a él, continúa:

SANTA CATALINA. "¡Oh sangre! Tú disolviste las tinieblas, dándole luz al hombre para que conociese la verdad y la santísima voluntad del Padre eterno! ¡Tú has llenado el alma de Gracia, de la que ella toma la vida, arrancándose a la muerte eterna!... ¡Tú ardes y consumes el alma en el fuego de la divina caridad: porque consumes todo lo que encuentras en el alma que no sea la voluntad de Dios!"[82].

Mientras va diciendo lo que sigue, inclinada sobre Tuldo, le abre el cuello de la camisa, ayudándole a colocar la cabeza debajo del tajo de la cuchilla.

SANTA CATALINA. "Pero tú no la afliges ni la marchitas por culpa del pecado mortal. ¡Oh dulce sangre! Tú la despojas de su propio amor sensitivo... tú la vistes del fuego de la divina caridad; porque no podría gustar de ti, sangre, si tú no la vistieras de fuego, que por fuego de amor fuiste esparcida..."[83]

La Santa calla, y al separarse un poco de Tuldo, éste dice muy firme y claramente:

TULDO. "¡Lo quiero!"[84]
SANTA CATALINA. *(Con una exaltación sobrehumana que va creciendo hasta el final, sin interrumpirse, cayendo como una catarata musical de palabras, y, mientras los Monjes y Mantellatas, con Fray Raimundo, han caído de rodillas). (Gritando).* "¡Arriba, arriba! ¡No durmamos más!... *(Bajando la voz).* ¡Que entre mis manos tengo una cabeza cortada y la siento tan dulcemente que ni el corazón puede ya pensarlo, ni decirlo la lengua, ni los ojos verlo, ni escucharlo los oídos!"[85]. *(Mira a su alrededor como si no viera y continúa).*

---

irracional en el hombre, de su capacidad regeneradora y en el sentido evangélico y eucarístico al que hace referencia este pasaje (ver "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en *Mangas y capirotes*, Madrid, Plutarco, 1933, pp. 57-58).

[82] De la Carta 195: "A Esteban de Conrado Maconi (noviembre-diciembre 1376)", p. 730, en *Cruz y Raya*, como Carta 125, en la página 103. Al igual que el que aparece en comentado en la nota 59, Bergamín también reproduce este fragmento en "La mano en el fuego" (*El clavo ardiendo*..., p. 108).

[83] También de la Carta 195, p. 730, y en *Cruz y Raya*, como carta 125, p. 103. Esta intervención y la anterior van seguidas en el fragmento de la carta a la que corresponde y en la cita que del mismo realiza nuestro autor en "La mano en el fuego", donde, además, incluye todo el texto que colocamos entre paréntesis, y subraya las últimas frases: "¡Oh dulce sangre! Tú la despojas de su propio amor sensitivo, (que es amor que debilita el alma cuando de él se reviste); tú la vistes del fuego de la divina caridad; *porque no podría gustar de ti, sangre, si tú no la vistieras de fuego, que por fuego de amor fuiste esparcida...*" (*El clavo ardiendo*..., p. 109).

[84] Para la exclamación de Tuldo: "¡Lo quiero!", ver la Carta 273, p. 954.

[85] Desde "¡Arriba, arriba! ¡No durmamos!" hasta "escucharlo los oídos", reproduce un fragmento de la carta 273: "A Fray Raimundo de Capua (Junio 1375)", pp. 952-953 (en

“De nuevo me quiero vestir de sangre y despojarme de todo otro vestido que hubiera llevado hasta ahora.

¡Yo quiero la sangre, que en la sangre se satisface y satisfará el alma mía!

Me engañaba cuando buscaba entre las criaturas. Porque lo que quiero, es, en el tiempo de la tribulación, sentirme acompañada de la sangre y las criaturas, y beber el dolor y el amor suyo en la sangre... *(Bajando de tono como si buscase un descanso)* Y así, en el tiempo de la guerra, gustaré la paz; y en la amargura, la dulzura... Y al ser privada de las criaturas y de la dulzura del padre, encontraré al Creador y al sumo y eterno Padre.

(Mirando otra vez alrededor y con exaltación dolorosa).

¡Bañaos en la sangre y gozad como yo gozo por odio santo de mí misma!”

(La enorme tensión del vacío, que el silencio total hacía cada vez más intensa, empieza a disminuirse y aflojarse, conforme se va percibiendo el canto que, al final de la escena, lo dominará todo, entendiéndose entonces, claramente, en él, las estrofas del “Pange Lingua: Tantum Ergo Sacramentum”[86]*)*

SANTA CATALINA. “¡Oh dulce sangre que resucitaste a los muertos! ¡Sangre que diste vida; que disolviste las tinieblas en las ciegas mentes de las criaturas de razón, dándoles la luz!”

Levantando, hasta el fin, el tono, pero con más dulzura y calurosamente.

“¡Dulce sangre que has unido a los discrepantes! Tú vestiste de sangre a los desnudos. Tú alimentaste a los hambrientos, dándote en bebedizo a los que tuvieron y tienen sed de sangre. Tú, con la leche de tu dulzura, nutriste a los pequeños: a los que se hicieron pequeños por una verdadera humildad e inocentes por una pureza verdadera.

¡Oh, sangre!

Cruz y Raya, p. 108). Desde “De nuevo me quiero vestir de la sangre” hasta “odio santo de mí misma”, de la Carta 102, p. 493 (en *Cruz y Raya*, pp. 99-100).

[86] El *Pange Lingua* y el *Tantum ergo* son dos himnos eucarísticos que se cantan en la Exposición del Santísimo Sacramento (HERRERO, pp. 333-334 y 370; y SÁNCHEZ, p. 451 y 511). Reproducimos aquí las primeras estrofas en latín – y la traducción al castellano - de ambos cánticos (*Para rezar siempre: Libro de Oraciones*..., pp. 31-34): “Pange lingua gloriosi / Corporis mysterium, / Sanguinisque pretiosi, / Quem in mundi pretium / Fructus ventris generosi / Rex effudit gentium.” (“Canta, lengua, el misterio / del glorioso Cuerpo / y de la Sangre preciosa/ que el Rey de las naciones, / fruto de un vientre generoso / derramó como rescate del mundo.”); y “Tantum ergo Sacramentum / Veneremur cernui: / Et antiquum documentum / Novo cedat ritui: / Praestet fides supplementum / Sensuum defectui.” (“Veneremos pues anonadados / tan gran Sacramento. / Y la antigua figura / ceda puesto al nuevo rito. / La fe supla / la incapacidad de los sentidos”). Para la importancia de los himnos en los autos sacramentales, véase Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1995, p. 699. A Bergamín debía gustarle especialmente el *Tantum ergo*, como recuerda su amigo André Malraux en *La esperanza*, (Madrid, Cátedra (Letras Universales, 220), 1995, segunda parte, I. 6, p. 374), a través del personaje de Guernico.

¿Quién no se emborracha de ti? Solamente los egoístas amadores de sí mismos: y ésos, porque no sienten tu perfume..."[87]

Al decir las últimas palabras y sintiéndose como envuelta en los versos del "Pange Lingua: Tantum Ergo Sacramentum", que dominan enteramente todo, deja caer la cabeza, que rueda por el suelo. Y ella queda en pie, inmóvil, arrobada en un místico anonadamiento.

CAE EL TELÓN

EPÍLOGO (1)

(Roma - Vaticano) - Hacia 1378[88]

Cuadro Primero

A cortinas corridas salen diversos personajes de los que formaron comparsa en el acto primero, entre ellos, el capitán, el estudiante, el licenciado, etc. También algunos frailes y viejas. Viene con ellos el ganchudo sacristán, más agarabatado y retorcido que nunca. Llevan, entre todos, cargado sobre unas parihuelas, como en el entierro[89] *del acto primero, un enorme pellejo de vino vestido con hábitos sacerdotales*[90].

---

[87] Toda la intervención corresponde a la Carta 295: "A Fray Raimundo de Capua, de la orden de los predicadores (23 junio 1378)", p. 999 y que también aparece en *Cruz y Raya* (pp. 107-108).

[88] Los hechos de la elección de Urbano VI como Papa tras la muerte de Gregorio XI ocurrieron el 26 de marzo de 1378.

[89] Cuarto y último ámbito donde se desarrolla la acción. Remarca más la relación entre templo y muerte. (Ver nota 31). Toda esta acotación guarda cierta afinidad con la escena descrita por Alberti en *Noche de guerra en el Museo del Prado*: "[Se oye] un ruido infernal producido por la atroz estridencia de trompetillas, matracas, ralladores, cacerolas, guitarras, tambores y pitos, correspondientes a una gran comparsa - muy semejante a la titulada por Goya "El entierro de la sardina" - que avanza del fondo de la escena. Abriendo la marcha se tambalea un mascarón, portador de un estandarte en el que abre sus alas un grotesco avechucho - entre águila y buitre - bajo las letras de este rótulo: "¡Muera el buitre carnívoro!". Tras él, dos destrozonas, también enmascaradas, van bailando al son de los

Traen un estandarte en el que figuran pintados una cruz gamada y un fascio[91] *o haz de flechas, al pie de la cifra 666, y un esqueleto de cartón que figura la muerte con una gran guadaña. Todos vienen borrachos, destrozados los trajes, sucios, tiznados y manchados cuerpos y rostros. Vienen en son de baile y canción de carnavalada*[92].

SACRISTÁN. ¡Viva la muerte!
CAPITÁN. ¡Arriba la guadaña!
LICENCIADO. ¡Muerte segadora!
ESTUDIANTE. ¡Muerte amparadora!
CAPITÁN. ¡Muerte emperadora!
SACRISTÁN. ¡Viva la muerte!
LICENCIADO. ¡Arriba la guadaña!
ESTUDIANTE. El diablo tiene cara de Embajador de España[93].

---

desacordados instrumentos (...) Cerrando la comitiva, a lomos de una figura toda negra que representa un BUCO de grandes y retorcidos cuernos, va algo o alguien, tapado totalmente por un trapajo", (en Rafael ALBERTI, *Teatro: La lozana andaluza, De un momento a otro, Noche de guerra en el Museo del Prado,* Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 190-191).

[90] Respecto al sentido de esta escena pueden resultar esclarecedoras las palabras que Bergamín, de la mano otra vez de Santa Catalina dejó escritas en "Música y máscara de la sangre": "También la religión es máscara. Cuando airada y perseguidora. También se enmascara o teatraliza de verdad o de mentira, de mentiras. Cuando, como el hombre, se llena del vacío del mundo, por su identificación temporal con él, haciéndose, volviéndose su máscara engañosa y vana; y el desorden sacerdotal la expresa, iracunda, la traiciona con esa su mascarada sangrienta; pues como piensa Santa Catalina, esta trágica vanidad y soberbia humana de los malos pastores de Cristo absorbe para sí su espiritual sangre, nutriéndose materialmente de ella, embriagándose con ella trágicamente. Y la Iglesia visible se nos aparece entonces como desquiciada en el tiempo, como borracha de sí misma, orgullosa y enfurecida" (José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 115).

[91] Otra alusión al presente del autor, pues identifica los símbolos del fascismo (la cruz gamada y el fascio) con el poder satánico, a través de su número simbólico (666). La interpretación del número 666 como número demoníaco procede del *Apocalipsis* de san Juan (capítulo 13, versículo 18), donde es citado "para significar el Anticristo, simbolizado en la "bestia". En relación con los príncipes que cita san Juan, se interpretó la expresada cifra de Nerón, cuyo nombre NERÓN CÉSAR, considerado en los valores numéricos de sus letras, da la suma de aquel número. (...) Posteriormente los protestantes interpretaron el número 666 por "Lateinos" (el papa), muchos por "Lutheranus", y los pietistas ingleses, alemanes y suizos lo aplicaron a Bonaparte" (*Enciclopedia universal ilustrada, V,* Madrid, Espasa-Calpe, 1909, p. 1014).

[92] Posible vinculación con una danza de los muertos o danza macabra, "mimodrama lúgubre de la Edad Media, representado gráficamente por varios personajes danzando al compás con otros tantos esqueletos, en representación del absoluto poder que tiene la muerte sobre la vida del hombre. Créese que procede del siglo XIV y que primitivamente fue materia de representación escénica, en la que alternaban en estrofas de cuatro versos la muerte y 24 personajes en orden ascendente según la categoría de los mismos" (*Enciclopedia universal ilustrada, XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 962-964).

[93] No parece referirse a un personaje de la época de Santa Catalina, pues el conflicto provocado por la elección de Urbano VI no afectó políticamente a España, aunque sí a

CAPITÁN. ¡Muerte, gran Señora!
LICENCIADO. ¡Muerte, engañadora!
ESTUDIANTE. ¡Muerte, burladora!
CAPITÁN. ¡Viva la muerte! ¡Arriba su guadaña!
SACRISTÁN. ¡Arriba el vino! ¡Arriba la sangre de Cristo!

"otros poderes temporales: Juana de Nápoles, el Rey de Francia, Luis I, las Repúblicas italianas...", como recuerda Bergamín en la introducción a su antología de textos de la santa italiana (*Cruz y Raya*, p. 96). Por su parte, el embajador de España en el Vaticano, desde el triunfo del Frente Popular hasta noviembre de 1936, fue Luis de Zulueta y Escolano (Barcelona 1878-Nueva York 1964), quien permaneció leal a la II República durante la contienda. En 1939, se exilió sucesivamente a Colombia y EEUU (*Enciclopedia Espasa*, tomo 22, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 12187-12188; y *Enciclopedia universal ilustrada, Apéndice A-Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 1494-1495). Y, "oficialmente", el Vaticano hasta 1939 "siguió considerando como la única representación diplomática española la republicana, aunque los puestos diplomáticos no estuvieran cubiertos al permanecer los diplomáticos nombrados para ellos como *ausentes*" (Javier TUSELL, y Genoveva QUEIPO DE LLANO, *El catolicismo mundial y la guerra de España*, Madrid, BAC, 1993, p. 43). De esta forma, la alusión a ese embajador español puede referirse al marqués de Magaz (Antonio Magaz y Pers, Barcelona 1864-Madrid 1953), que fue almirante de la Armada, director de la Escuela Naval Militar, formó parte del Directorio Militar de Primo de Rivera, fue delegado naval de España en la Comisión permanente de la Sociedad de Naciones en 1929 y actuó como embajador en Berlín y Buenos Aires (*cf. Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento anual 1953-1954*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pp. 367-368). Sin embargo, aunque fue enviado por Franco ante Roma a finales de noviembre de 1936, para que el Vaticano se identificara plenamente con la causa "nacional", fracasó en su intento, por lo que también podría aludirse al cardenal Isidro Gomá y Tomás (La Riba, Tarragona 1869-Toledo 1940) quien actuará como primado y representante oficioso del Vaticano. Su adhesión al régimen franquista culmina con la publicación de *El caso de España, Carta abierta al señor don José Antonio Aguirre* y, sobre todo, con la *Carta colectiva de los obispos españoles a los de todo el mundo* (1937) (*cf. Enciclopedia Espasa*, tomo 11..., p. 5832 y *Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1940-1941*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948, pp. 311-314), donde se establece la legitimidad del Movimiento Nacional e incurre en otros errores graves, "como presumir la conspiración rusa y comunista, se mostraba muy lejos de los valores democráticos al describir el estallido de la guerra como producto de un "plebiscito armado", consideraba la insurrección como inevitable, trivializaba el conflicto social latente y el problema vasco y, en fin, eludía la que debía haber sido acuciante cuestión de la represión, también practicada por los sublevados" (Javier TUSELL, y Genoveva QUEIPO DE LLANO, *El catolicismo mundial...*, p. 34). También puede hacer referencia a José Yanguas Messía: "Bergamín publicaba por aquel noviembre de 1936 un artículo en *Regards* en el que aseguraba que la República Española respetaba la libertad religiosa, al tiempo que atacaba duramente a Yanguas, representante diplomático del Gobierno de Burgos en la Santa Sede, por su *refinada maldad y odio a la patria*" (Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)*, Tesis doctoral presentada el 22-12-95. Universidad del País Vasco (Departamento de Derecho Constitucional e Historia de las Ideas Políticas), p. 108, nota 260. El artículo citado de Bergamín se titulaba "La República española respeta la libertad religiosa en España. Mi opinión sobre la Iglesia Española", *Regards*, (10 noviembre 1936), p. s/n.).

LICENCIADO. ¡Alto el carro! Depositemos aquí a Su Reverencia.

Ponen las parihuelas con el pellejo de vino en el suelo haciéndole gran ceremonia; se arrodillan ante él, persignándose exageradamente y dándose grotescos golpes de pecho. Luego, el Sacristán se adelanta, llevando cogida de los pelos a una vieja, a la que, entre todos, arrancan los harapos que la vestían, dejándola enteramente desnuda, descarnada, y poniéndola debajo del enorme pellejo de vino, de modo que, cuando éste lo rompa el capitán con su espadón, clavándoselo hasta la empuñadura, todo el vino caiga en catarata sobre el cuerpo de la vieja, bañándola enteramente en su líquido rojo. Entretanto, del griterío general va saliendo el diálogo como sigue:

CAPITÁN. *(Con énfasis gesticulante)* ¡Todo el que abomine la espada, perezca por la espada[94]!

(Da una cuchillada tremenda al grueso pelele[95] de vino, que empieza a derramarse sobre el esquelético cuerpo desnudo de la vieja, mientras ésta chilla desgarradoramente, como un cerdo al que están matando, aunque procurando tragarse, entre mocos, sudores y lágrimas, todo el vino que puede.)

ESTUDIANTE. "Y la mujer estaba rodeada de púrpura y de escarlata y adornada de oro y de piedras preciosas, y de perlas, y tenía en su mano un vaso de oro lleno de abominación y de la inmundicia de su fornicación. Y en su frente escrito un nombre: Misterio[96]".

---

[94] Recuerdo de las palabras de *Apocalipsis*, 13, 10: "si alguno mata por la espada, por la espada morirá" y que también aparecen en *Génesis* 9, 6 y *Mateo* 26, 52. En otros textos, Bergamín da un sentido metafórico al término espada: "La comedia española que se nos ensalza en este libro apologético, [*Apologético de la comedia española* de Ricardo del Turia], es la que se llamó en España, popularmente, *comedia de capa y espada*: porque bajo la capa del cielo, la nocturna capa celeste, escondida como una espada, en efecto, enfundado o enmascarado, revestido de poética teatralidad, su pensamiento: ese acerado afán colérico de lo eterno, esa *ansia ardiente*, esa mortal, angustiosa espera, que en nuestra dramática temporalidad humana templa de pasión nuestro ímpetu, haciéndolo proyectarse fuera, como una luz: haciéndole, que enfurecido y entusiasmado, penetre luminosamente en esa pura noche de lo eterno para enterarse o entrañarse, adentrarse en ella, como la espada en una carne viva" (José BERGAMÍN, "España en su laberinto", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, p. 15).

[95] "Voz tardía de origen incierto; parece de creación expresiva; o bien cruce de *lelo* con otro vocablo. *1ª doc.:* h. 1800, L.F. de Moratín. En este autor ya figura con las dos acepciones modernas: a) figura humana de paja o trapos que manteaba el pueblo en las carnestolendas; b) persona simple e inútil (...). En vocablos de esta naturaleza, hablar de la etimología pertenece más a los folkloristas que al lingüista; a lo mejor se trata de una frase *peléle* "le pelé, le he pelado", que el pueblo madrileño iría cantando en tales ocasiones" o bien puede resultar de "un cruce de *lelo*, o más bien *lele* "alelado, embobado", como dicen en Costa Rica y Honduras, con otro vocablo, quizá *pellejo* "borracho" o *pellingo* "andrajo" (dialecto catalán)" (*Etim.*, IV, pp. 462-463. No aportan información suplementaria *DRAE*, p. 1107; MOLINER, II, p. 620; CASARES, p. 635). Encontramos esta palabra en otras acotaciones de la presente obra (p. 12, 18, 58 y 59), en consonancia con el ambiente carnavalesco en que transcurre la acción o como elemento del atrezzo teatral.

[96] Palabras del *Apocalipsis*, 17, 4-5. Más tarde lo repiten en latín el Estudiante y el Sacristán (nota 105). En la interpretación cristiana de este pasaje la gran ramera o

Todos se precipitan, arremolinándose bajo el vino que cae, tratando de beberlo. El Sacristán, como si tuviera en la mano el hisopo, mojándola de vino, salpica con ella a todos, dando hisopadas y bendiciones, y diciendo:

SACRISTÁN[97]. Benedícite, benedícite. Ego te absolvo pecatos tuuos. In nomine patris bacorum, filius dionisiorum, et spiritus santus vinatorum. ¡Deo gratias! ¡Deo gratias! Amén. Amén.
LICENCIADO. *(Al tratar de recoger el vino que cae, tropieza, cayéndose al suelo)* ¡San Pedro me valga! ¡Que me caigo!
ESTUDIANTE. ¿Tan bajo caéis, señor Licenciado?
LICENCIADO. ¡Hasta los mismísimos infiernos! ¿Dónde estamos?
CAPITÁN. Estamos en los sótanos del Vaticano[98].
ESTUDIANTE. ¿Estamos? ¿O soñamos?...*(Tropieza y cae él también)* Lo dijo el Maestro, señor mío: la religión es el vino del pueblo[99].

Babilonia se identifica con Roma, que ha fomentado todos los cultos idolátricos (*Nuevo Testamento...*,pp. 491-492, notas 1, 5 y 8).

[97] Burla de las palabras de absolución en la penitencia de los pecados. El latín macarrónico del sacristán puede ser traducido como "Yo te absuelvo de tus pecados. En el nombre del padre de los báquicos, el hijo de los dionisios y el espíritu santo de los vendimiadores Gracias a Dios, gracias a Dios. Amén. Amén". Baco y Dioniso eran los dioses "de la viña, del vino y del delirio místico" (Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 139).

[98] En relación a la vinculación del infierno con el Vaticano, sabemos que en una obra teatral hoy perdida, *El zángano que se creyó reina-abeja* centraba Bergamín su crítica en la figura del Papa y contra el Concilio Vaticano II. Frecuentemente había defendido la no interferencia de la Iglesia de Cristo en la política y las cosas del mundo: "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste" (*Cruz y Raya*, 12, (marzo 1934), pp. 144-147); "Dar que decir al demonio" (*Cruz y Raya*, 25, (abril 1935), pp. 124-132). En *Poesía, VI* (p. 89), también retoma esta idea a partir de un verso de Rubén Darío: "En la Iglesia el Diablo se esconde". Por último, no podemos olvidar la alusión al título de una obra de André Gide (1869-1951), *Los sótanos del Vaticano* (1914), donde se burla el novelista francés de unos fervorosos católicos "a quienes se hace creer que León XIII ha sido secuestrado por las logias masónicas y sustituido en el solio pontificio por un doble" (Madrid, Alianza (El libro de bolsilllo, 503), 1996, contraportada). Bergamín había leído en su juventud a Gide (Nigel DENNIS, *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936...*, p. 7); y lo conocía personalmente (Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, pp. 143-147, donde también se habla sobre su relación con el escritor francés y la transcendencia del llamado "Caso Gide" durante el desarrollo del II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura). El propio Bergamín explica que "fui amigo de André Gide, de quien me separé durante la guerra civil españolas por discrepancias muy profundas, pero a cuya amistad volví, por iniciativa suya, cuando termina la guerra" (Carlos GURMÉNDEZ, "La irreducible personalidad de José Bergamín", *El País Semanal*, Madrid, 292 (14 noviembre 1982), p. 14).

[99] Herencia calderoniana del sueño y juego con las palabras de Marx: "la religión es el opio del pueblo". Sobre este postulado, opinaba Bergamín por esa época: "la religión no es opio. No puede ser adormidera. La religión cristiana, católica, es todo lo contrario. (...) Lo que es o puede hacerse opio, adormidera, cocaína o algo peor, intoxicación, mortal veneno,

SACRISTÁN. ¡La sangre de Cristo en la Tierra! *(Tropieza y cae.)*
CAPITÁN. ¡Pues menudo vino el del Papa!
LICENCIADO. El mejor de Roma. *(Hace como que lo bebe y paladea.)*
ESTUDIANTE. ¡El Papa se fue al hoyo cochino; y nosotros a bebernos su vino!
SACRISTÁN[100]. ¡Papam habemus... y el vino nos bebemus!

Todos estos personajes se han ido cayendo al suelo, y dicen lo que sigue, andando siempre a cuatro pies, hasta el fin de la escena.

LICENCIADO. *(Al estudiante)* ¿Qué busca? ¿Qué se le ha perdido por estos suelos, señor estudiante?
ESTUDIANTE. *(Lo mismo)* La Teología, busco la Teología...[101]
LICENCIADO. ¿Y para eso gruñís de ese modo? ¡Gruñís como un cerdo cebón!
ESTUDIANTE. Cada uno gruñe como puede; y si yo lo hago de este modo es porque estoy muy convencido de la inocencia cochina de los cerdos. Los cerdos eran inocentes cuando los endemoniaron de espíritu[102]. Ellos nada querían con el espíritu. ¡Bien lo sabe Dios! ¡Que por eso eran tan felices de sonrosados y tiernos y blancos, grises, azules!... ¡Dulcísimos y sabrosísimos en su carne!
LICENCIADO. ¡El inocente y el cochino lo sois vos!
ESTUDIANTE. *(Con insistencia de borracho)* ¡Los cerdos eran inocentes! ¡Lo juro por vuestra cochinísima y veneradísima madre, señor Licenciado!
LICENCIADO. Dijo la raposa al cabrito: ¡a tu padre le salieron los cuernos desde chiquito!
CAPITÁN. *(Cayendo en cuatro patas como los demás al intentar un trozo oratorio)* "¡Oh edad dichosa y siglos dichosos aquéllos..."[103]

---

fue aquel costumbrismo supersticioso engendrado en la desventura política clerical que invadía a España" ("Cuatro paredes chamuscadas", *en Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, pp. 217-218). También lo afirma en otro texto escrito durante la República: "Ayudar al pueblo, ¿no será ayudarle a soñar, pero a soñar despierto? Enseñarle, como diría Píndaro, a ser lo que es: su propio sueño. Y a que él nos enseñe a nosotros, a que él *nos ayude*. Y esto con verdadera religión - que no es opio, que es todo lo contrario -. Con la fe, que es *despertador* y no *adormidera*. Con clavos ardiendo de fe. Con los clavos y por los clavos de Cristo, como usted dice" (José BERGAMÍN, "El clavo ardiendo", en *Cruz y Raya*, *Antología*..., p. 441). También tiene un ensayo sobre esta cuestión otro autor exiliado, Arturo Serrano Plaja ("¿La religión en el opio del pueblo? ¿El opio será la religión del pueblo? Notas sobre ciencia y religión", *Cuadernos Americanos*, México, CLXXXVII, 2 (marzo-abril 1973), pp. 123-135).

[100] Alusión burlesca a las palabras que acompañan cada nombramiento de un nuevo papa. Toda la escena tiene un aire sacrílego, pues los personajes juegan con el sentido litúrgico que posee el vino, que se convierte en la sangre de Cristo dentro de la Eucaristía.

[101] Bergamín había dicho que "LA Teología es la lógica del Diablo" (*El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 57). Ver nota *supra*.

[102] Alusión al pasaje evangélico en el que Jesús lanza los demonios que poseían a dos hombres a una piara de cerdos, que acaba precipitándose al mar (*Mateo*, 8, 28-32).

[103] Cita casi textual del comienzo del discurso de Don Quijote, a los cabreros (*Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes/ Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 1998, parte I, capítulo XI, p. 121). El elogio de la Edad de Oro, época idealizada por los poetas, "era un tópico de la literatura clásica heredada por el Renacimiento sobre el modelo de Ovidio

LICENCIADO. En los que felizmente, como ahora, andábamos a cuatro patas.
ESTUDIANTE. ¡Y lo que anduvimos a gatas!... Cuestión de raza, Licenciado. ¡La aristocracia de la sangre! Cuestión de vino. El orangután nos fastidió poniéndonos en dos pies para siempre! [104].
SACRISTÁN. *(Borracho perdido y tratando de golpear a la vieja, que no ha dejado de chillar todo el tiempo)* ¡Sangre, sangre, sangre, sangre, sangre! ¡Que en la sangre se emborrachará y ahogará el alma mía!... ¡Tramposa, hechicera, hipócrita, mala mujer!
ESTUDIANTE. Vino, vino, para ahogar el remordimiento y hasta para olvidar a esa... a esa... *(Se le acerca al oído al Licenciado, diciéndole:)* "Et vide mulierem sedentem super bestiam coccineam plenam nominibus plasphemiae".
SACRISTÁN. "Et in fronte ejus nomen scriptum: Mysterium[105]".
LICENCIADO. ¡La gran ramera! ¡La gran ramera! ¡La gran ramera![106]...¡Roma y rema, amor, Roma y rema!... *(Hace como que nada)*
SACRISTÁN. *(Desde el suelo, intentando inútilmente ponerse en pie)* ¡Viva la muerte!
CAPITÁN. *(Lo mismo)* ¡Arriba la guadaña!
ESTUDIANTE. *(Haciendo como que nada por el suelo como el Licenciado)* ¿Qué es esto? ¿Naufragamos? ¡Auxilio! ¡Socorro! ¡Naufragamos! ¡Me ahogo! ¡Me ahogo!...

Al oír los gritos del estudiante todos se precipitan buscando salir, y, arrastrándose en cuatro patas, lo van haciendo, llevando consigo el pellejo desinflado, el estandarte, el esqueleto y toda la grotesca comparsa. Suena un repiqueteo de campanas tocando a rebato[107], hasta empezar la escena siguiente.

(*Metamorfosis*, I, 89 ss.) y Virgilio (*Geórgicas*, I, 125 ss.). La idelalización de la Edad de Oro, vinculada a la literatura pastoril, se desarrolló en España entre el siglo XV y XVII, momento en que se intensificó la vida urbana" (*Don Quijote de la Mancha...*, p. 121, nota 24). Ver también la "Lectura" de Javier Blasco sobre este pasaje, así como la nota complementaria 121.24 (en *Don Quijote de la Mancha, Volumen complementario*, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, pp. 42-43 y 298, respectivamente).

[104] Otras dos notas anacrónicas, ya que la "aristocracia de la sangre" nos sitúa en la época de la Revolución francesa, cuando "la vida se hizo casi imposible para el pueblo, sobre todo para el de los campos, abrumado por los impuestos reales: por lo que había de pagar a su señor, que no servía ya más que para vejarle, sin prestarle ningún servicio ni a veces conocerle siquiera" (*Enciclopedia universal, XXIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924, p. 956). Por su parte, la idea del orangután "poniéndose en dos pies" alude a las teorías evolutivas de Darwin, célebre naturalista inglés (Shrewsbury 1809-Down 1882) y a su no menos conocido libro *El origen de las especies*, donde propugnaba, entre otras cosas, la evolución natural del hombre a partir de los simios (*cf. Enciclopedia universal, XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, pp. 1046-1048).

[105] Desde "Et vide" hasta "Mysterium", palabras del *Apocalipsis*, 17, 4-5. Ver nota 96.

[106] Otra escena que se asemeja a la que reproducimos a continuación *de Noche de guerra en el Museo del Prado*: "(El MANCO, bajando de un salto de la barricada, arranca el trapo que cubre a la figura, dejando al descubierto un viejo pelele de cara amarillenta, desgreñados cabellos y largo traje negro de encajería.) MANCO. (*con estupor*).- La señora de D. Carlos IV. ¡La Reina María Luisa! TODOS. (*como un susurro*).- ¡La gran puta!" (Rafael ALBERTI, *Teatro: La lozana andaluza, De un momento a otro, Noche de guerra en el Museo del Prado...*, pp. 192-193)

[107] "(Del árabe r*ibàt*, ataque repentino). Convocación de los vecinos de uno o más pueblos, hecha por medio de campana, tambor, almenara u otra señal, con el fin de defenderse

Cuadro Segundo

Sigue el rebato de campanas cuando se abren las cortinas y aparece en el centro de la escena el gran catafalco del Papa muerto (Gregorio XI)[108]*. Están colocados sobre él sus atributos*[109]*: tiara, capa pluvial, báculo... A un lado de la escena hay una baranda figurando la de un balcón que se abre, sobre Roma, al vacío. Al otro lado, hay un gran espejo donde las figuras humanas pueden reflejarse enteramente. Ante el catafalco arden dos grandes cirios.*

---

cuando sobreviene un peligro // **tocar a rebato**. frase desusada que expresaba el peligro de una incursión repentina del enemigo sobre el pueblo, al cual se avisaba tocando aprisa las campanas para que se pusiese en defensa // figuradamente, dar la señal de alarma ante cualquier peligro" (*DRAE*, p. 1230; y no aportan otras acepciones MOLINER, II, p. 870; CASARES, p. 707; *Autoridades*, III, p. 506 o *Etim.*, IV, pp. 809-811).

[108] Gregorio XI fue el nombre tomado por Pierre Royer de Beaufort (Maumont 1329-Roma 1378), quien fue elegido Papa el 30 de diciembre de 1370, ordenado sacerdote el 4 de enero de 1371 y coronado al día siguiente. El acto más importante de su pontificado "fue la traslación de la residencia pontificia desde Aviñón a Roma, terminando el periodo que los italianos llaman el *cautiverio de Babilonia*" (*Enciclopedia universal, XXVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1925, pp. 1273-1274). Alentado por Santa Brígida, y después por Santa Catalina de Siena, abandonó la ciudad de Aviñón el 13 de septiembre de 1376 y llegando a Roma el 13 de enero de 1378, donde murió el 26 de marzo de ese mismo año (*cf. Enciclopedia Espasa*, tomo 11..., p. 5941, y nota final a la Carta 185).

[109] Entre los atributos del Papa, la *tiara* es el "tocado alto usado por el Santo Padre, con tres coronas que simbolizan su triple autoridad como Papa, Obispo y Rey, y que remata en una cruz sobre un globo" (*DRAE*, p. 1399; MOLINER, II, p. 1225; CASARES, p. 812; COVARRUBIAS, p. 919; *Autoridades*, III, p. 271 y *Etim.*, V, p. 482). Por su parte, la *capa pluvial*, es la capa "que se ponen principalmente los prelados y los prestes en el culto divino. Lleva una cenefa ancha en los bordes delanteros y capillo o escudo por la espalda" (*DRAE*, p. 104; MOLINER, I, p. 505; CASARES, p. 151 y *Autoridades*, I, p. 135). Y por último, el *báculo*, "palo o cayado que usan los obispos como pastores espirituales del pueblo creyente" (*DRAE*, p. 175; MOLINER, I, p. 322; CASARES, p. 93; *Autoridades*, I, p. 529; y *Etim.*, I, p. 449) Según COVARRUBIAS (p. 152): "El Báculo pastoral, insignia de los obispos, no carece de misterio, por cuanto imita al de pastor, que apacienta ovejas, y cuando en la consagración se le entregan, entre otras cosas que se le dicen, es esta una: "*Accipe baculum sacri regiminis signum, ut imbecilles consolides, titubantes confirmes, pravos corrigas, rectos dirigas, in viam salutis ateternae habeasque potestatem reigendi dignos et corrigendi indignos, cooperante Domino nostro", vide Ioannes Stephanum Durantium, de ritibus Eclessiae*, lib. 2, cap. 9, núm. 38 *et seqq.*"

Al empezar la escena, la figura del Papa Urbano VI[110]*, revestido de ceremonial, se oculta detrás del espejo: lleva el rostro cubierto con un antifaz blanco. Unos cuantos cardenales discurren, impacientes y nerviosos, de un lado para otro, conforme lo indique el diálogo. Entre ellos, los cardenales Orsini*[111]*, Corsini*[112]*,*

---

[110] Urbano VI era Bartolomé Prignano (Nápoles 1318- Roma 1389), arzobispo de Bari. Fue elegido Papa por los 16 cardenales que se hallaban en Roma a los nueve días de la muerte de su antecesor, Gregorio XI, es decir, el 7 de abril de 1378. "Parece que al entrar los padres electores en cónclave les significaron, en nombre del pueblo romano, los magistrados, aunque con todo respeto, querían un Papa romano o al menos italiano; ya dentro los cardenales, parece se hicieron oír algunas voces que clamaban: "*Romano lo volemo*". Andaban muy divididos los electores (...) No encontrando entre los presentes quien ofreciera garantías de sacar la mayoría requerida, aunque bien a las claras se veía que Santiago Orsini, romano, pretendía la tiara, no pareció prudente a los demás conclavistas darle su voto (...) y se fijaron en el arzobispo de Bari, que no era cardenal ni estaba allí presente". Fue elegido unánimemente, "pero decidieron unánimemente también mantenerlo en secreto hasta asegurar sus personas contra cualquier intento avieso de la plebe. (...) Orsini anunció que tenían Papa, sin decir el nombre, y, por ende, fue causante de lo que en seguida sucedió. Los amigos de Orsini sublevaron al pueblo, creídos había sido electo Juan de Bar, camarero de Gregorio XI, francés detestado por sus vicios y su pompa aparatosa; era poco conocido por los romanos el arzobispo de Bari, pues no gozaba de fortuna y era amigo de la llaneza y humildad cristiana. (...) Los cardenales acudieron, mal aconsejados, a la necia estratagema de imponer el manto papal al viejo cardenal de San Pedro para calmar al pueblo, mientras ellos y el verdadero Papa buscaban por de pronto lugar seguro. Los amigos del anciano cardenal Tebasdelchi se lanzaron contra él y le condujeron al altar, mientras el anciano protestaba con todas sus fuerzas que no era el verdadero Papa, sino el arzobispo de Bari. Sabedor el pueblo del engaño, se amotinó en forma tempestuosa, y a duras penas pudo preservarse Tebasdelchi de la muerte". El pueblo encerró a todos los cardenales en una sala "imponiéndoles eligieran un Papa romano, es decir, exigiéndoles un "antipapa", por cuanto ya estaba hecha la elección y aceptada por el candidato. Los cardenales, aun con peligro de su vida, declararon que ya tenían Papa", que "por esta vez no era posible darles Papa natural de la ciudad, y, aunque les quitaran la vida, no podían volverse atrás. Era el 8 de abril de 1378. Los susodichos personajes procuraban calmar al pueblo, que no quería darse por vencido y buscaban a Urbano VI para quitarle la vida o hacerle abdicar. (...) El día de Pascua fue coronado en medio del más franco regocijo, pudiendo Urbano VI decir que era sucesor de san Pedro por "unánime" sufragio de todos los electores, y se sabe de cierto por los mismos que, despechados, suscitaron después el cisma" (*Enciclopedia universal, LXV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, pp. 1379-1382). Catalina se entregó con gran valor a la causa de su legitimidad, pues algunos cardenales descontentos por las reformas que pretendía ejecutar, empezaron, a partir de julio de 1378, a esparcir dudas sobre la validez de su elección y se reunieron fuera de Roma para elegir otro papa en la persona de Roberto de Ginebra, que tomó el nombre de Clemente VII. El pontificado de Urbano VI duró, sin embargo, hasta su muerte, acaecida en 1389 (*Enciclopedia Espasa*, tomo 21..., p. 11565, y nota final a la Carta 346).

[111] Giacomo o Santiago Orsini, "hijo del conde Nola, nombrado cardenal en 1371. Fue a Aviñón a recibir el capelo y en su viaje se detuvo en Siena el 13 de octubre del mismo año. Probablemente lo conoció entonces Catalina. Siguió a Gregorio XI a Roma y fue uno de los electores de Urbano VI y quien lo coronó Después se inclinó por el antipapa sin pronunciarse claramente (cartas 101, 223, 310)" ("Índice onomástico y topográfico", en

Brossano[113] *y Pedro de Luna*[114]*. Tratan entre los cuatro de convencer al más viejo de ellos, el Cardenal de Roma, Tebaldeschi*[115]*, para que se revista de los hábitos del Papa muerto que están sobre el catafalco. El viejo se resiste.*

Del lado del gran barandal aparente, como si éste abriera sobre una gran muchedumbre invisible, suben voces que gritan:

Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina, II..., p. 1301). Ver también la nota anterior sobre su actitud durante la elección de Urbano VI o más información sobre su biografía en *Enciclopedia universal, XL,* Madrid, Espasa-Calpe, 1919, p. 690.

[112] Francisco Corsini, "hijo de Bartolomé de Siena. Profesor en Florencia en 1364. Diez años después Gregorio XI lo hizo pasar por la universidad de Perusa y, posteriormente, lo llamó a Aviñón como médico suyo, por lo cual tuvo gran influencia. Posiblemente ayudó a Catalina durante la estancia en Aviñón. Intervino a favor de Siena ante el Pontífice. Muerto Gregorio XI, continuó como médico de Urbano VI. Escribió un libro sobre los venenos y se le atribuyen otros dos tratados de medicina. Sin pruebas ciertas, se dice que murió envenenado por los florentinos en su guerra contra Siena en 1390" ("Índice onomástico y topográfico", en *Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina, II...,* pp. 1297-1298).

[113] Simón de Borzano o Brossano fue "uno de los tres cardenales italianos a quienes escribe Catalina recriminándoles haber abandonado a Urbano VI. Primero simpatizaron con el antipapa y después quedaron neutrales (carta 310)" ("Índice onomástico y topográfico", en *Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina, II...,* p. 1312).

[114] Pedro de Luna (Illueca, Zaragoza, 1328 - Peñíscola 1422). Estudió leyes en Montpellier y fue nombrado cardenal en 1375 por Gregorio XI. "Los mejores documentos no dejan lugar a duda acerca de que el cardenal de Aragón, como se llamaba el de Luna, creyó, al dar su voto al antes arzobispo de Bari, que había hecho una elección del todo canónica, a pesar de las dificultades creadas por los motines de los romanos. Y por un tiempo, terminada la elección, siguió siendo su enérgico defensor" (*Enciclopedia universal, XXXI,* Madrid, Espasa-Calpe, 1916, p. 801). Tan partidario suyo lo consideraba Urbano VI, que lo envió a Anagni para convencer a los cardenales rebeldes. Pero resultó todo lo contrario: tomó parte en la elección de Roberto de Ginebra como el papa Clemente VII el 20 de septiembre de 1378 y "le sirvió eficazmente como legado, ganando a su obediencia aquellos reinos, y en 1393 en Francia, Brabante, Escocia, Inglaterra e Irlanda" (*op. cit.,* p. 802). Al morir el antipapa Clemente VII en 1389, fue elegido por unanimidad de los cardenales de su bando para sucederle, pues parecía ofrecer garantías para solucionar el cisma. Tomó el nombre de Benedicto XIII, pero es más conocido como *el papa Luna.* En 1417, abandonado por todos se retiró a su propiedad privada de Peñíscola, donde acabó sus días en 1422 o 1425, temiendo que trataran de envenenarle y considerándose el auténtico papa (*op. cit.,* p. 802; y *Enciclopedia Espasa,* tomo 14..., pp. 7372-7373). "Fray Raimundo de Capua tenía gran familiaridad con él y Catalina lo conoció en Aviñón (cartas 284 y 293)" ("Índice onomástico y topográfico", en *Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina, II...,* p. 1310).

[115] Francisco Tebaldeschi, "cardenal de Roma. A la muerte de Gregorio XI, viendo amotinado al pueblo que pedía un Papa romano, fingieron los cardenales que habían elegido a Tebaldeschi y, cuando se calmó, procedieron a la elección canónica de Urbano VI. Tebaldeschi mismo desengañó al pueblo, reconoció a Urbano VI como Papa y le acató en la coronación (cartas 312, 317, 350)" ("Índice onomástico y topográfico", en *Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina, II...,* p. 1298).

VOCES. ¡Queremos Papa romano! ¡Queremos Papa Rey! ¡Queremos Papa papista! ¡Queremos Papa romano![116]
CARDENAL ORSINI. ¿No oís? ¡Es preciso, es preciso!
CARDENAL CORSINI. ¡Si no, estamos perdidos!
CARDENAL TEBALDESCHI. *(Protestando).* Pero esto es una farsa, una impostura...
CARDENAL LUNA. No importa. Hay que salvar al Papa.
CARDENAL BROSSANO. Estamos cercados: copados. Las turbas se apoderaron de todo. Tocan a rebato en la torre y se beben el vino en los sótanos, amenazándonos desde arriba hasta abajo, con la muerte.
VOCES. *(Como antes).* ¡A muerte los falsarios, los impostores, los idólatras!... ¡Queremos Papa romano! ¡Queremos Papa papista! ¡Queremos Papa romano!
CARDENAL LUNA. Pronto, Cardenal, decídase. Tenemos que hacerles creer que les damos el Papa que piden.
CARDENAL TEBALDESCHI ¡Monseñor Bartolomeo lo es!.
CARDENAL LUNA. Monseñor no es de Roma, es de Bari. Él es el Papa elegido. Vos sois de Roma y hay que haceros pasar esta noche por el Papa, para calmarlos. Es sólo un momento, Cardenal.
CARDENAL TEBALDESCHI. *(Defendiéndose débilmente).* ¡Pero esto es una impostura, una mentira!
CARDENAL BROSSANO. *(Convenciéndolo.)* Es sólo un momento, Cardenal, para salvar al Papa; para que salvemos todos la vida.
VOCES. *(Como antes).* ¡Queremos Papa romano! ¡Papa papista! ¡Papa Rey! ¡A muerte! ¡A muerte!...
CARDENAL ORSINI. ¡Ya oís! ¿Queréis entregarnos a los asesinos?
CARDENAL TEBALDESCHI. *(Cada vez haciendo oposición más débil).* ¡Señor! ¡Señor!...

Entre los cuatro Cardenales, que han despojado al féretro de los atributos papales, se los van colocando a la fuerza al viejo Tebaldeschi, poniéndolo ante el espejo, de detrás del cual, sale el Papa Urbano VI, que, hasta entonces, había estado inmóvil y mudo. Cesa el rebato de campanas. Urbano, que se ha colocado de pie, al lado del espejo y frente a Tebaldeschi, mientras visten a éste, dice en voz baja y como conteniendo su ira:

URBANO. ¡Impostores! ¡Cobardes!
CARDENAL LUNA. ¿Qué os importa? ¡Dejad hacer! Sólo así podremos salvarnos todos.
CARDENAL TEBALDESCHI. ¡Dejadme! ¡Dejadme! ¡No quiero! ¡ No veo!...
URBANO. *(A Tebaldeschi, con ironía).* ¡Mírate en este espejo, pobre viejo! ¿No te ves?
CARDENAL TEBALDESCHI. ¡No veo! ¡No me veo! ¡Este es el espejo de la muerte!
URBANO. Tú eres quien lo empañas con tu aliento mortal: lo velas con tus lágrimas *(Quitándose el antifaz)* ¡Mírate en mí!
CARDENAL TEBALDESCHI. "¿ Quién eres?"[117]
URBANO. ¿Quién quieres que sea? El que no eres tú. Lo que tú no eres.
CARDENAL TEBALDESCHI. ¿Y quién es ése?
URBANO. El otro. La sombra del que fue[118]: la sombra de su nombre.

---

[116] Ver nota 110.
[117] Fragmento entrecomillado, como otros posteriores, para indicar que son tomados, literalmente o no, de la *Biblia*. A lo largo del *Nuevo Testamento*, muchos personajes se preguntaron sobre la identidad de Jesús (*Mateo*, 15, 13-16*; Mateo*, 21, 10).
[118] Ver nota 49 de la presente obra.

CARDENAL TEBALDESCHI. ¿Soy yo tan sólo el nombre de una sombra?
URBANO. Tú eres el que eres, aunque no seas. Yo soy el que no es, aún siéndolo.
CARDENAL LUNA. *(Interrumpiendo.)* ¡Vamos, vamos! ¡El pueblo se impacienta gritando!

Mientras siguen los gritos y voces afuera, los cuatro Cardenales llevan, casi arrastrando, al viejo Tebaldeschi, hasta la balconada, asomándolo al barandal, como si lo mostraran a la muchedumbre que grita: "¡Viva el Papa Rey!" Suena un repiqueteo de campanas tocando a gloria. Uno de los Cardenales empuja con la mano el brazo del viejo Tebaldeschi, que hace el gesto de dar bendiciones sobre el vacío.

CARDENAL LUNA. *(Separándose un poco de los demás)* ¡Ecce homo![119].
URBANO. *(Que se ha adelantado unos pasos para ver a los otros.)* "¿Tirasteis los dados con vuestras manos consagradas? ¿Y sobre su túnica echasteis suertes?"[120].

Cesa el repique de campanas cuando los Cardenales traen al viejo Tebaldeschi, sosteniéndole para que no se caiga, hasta que éste llega delante de Urbano, que retrocede, poniéndose de espaldas al espejo y tapándolo con su cuerpo. Se hace un silencio atroz que rompe el sollozar del viejo Tebaldeschi, quien cae de rodillas ante Urbano, cuando éste le dice:

URBANO. "¿Quién eres?"[121]
CARDENAL TEBALDESCHI. *(Exaltándose.)* Soy el que no fue. El que no es: tú sólo el que eres. Porque tú sólo eres el primero que dijo al Señor: "Tú eres Cristo, hijo de Dios vivo[122]". Tú eres el Sumiller de la Sangre. Tú eres el burlador de la muerte, que tapas su espejo con tu cuerpo; su sombra con tu nombre. Tú eres la piedra del sepulcro, la piedra removida por el espíritu de resurrección. Piedra viva y muerta, si apartada, echada a un lado por el Ángel. Tú eres la piedra levantada hasta el cielo, contra el cielo, que sólo por ti padece fuerza. Tú, la piedra tirada por la mano divina que se esconde. Tú eres la piedra del escándalo sobre la que está edificada la Iglesia de Cristo. Porque escrito está: "Necesario es que se haga el escándalo. Mas ¡ay de aquel por quien el escándalo se hace!"[123].
URBANO. ¿Yo soy la piedra de molino[124] echada a vuestro cuello para sepultaros conmigo en el fondo del mar de vuestro oprobio? ¿Yo, la piedra muerta y viva, la piedra

---

[119] "Ahí tenéis al hombre", palabras de Pilatos al pueblo de Jerusalén, presentando a Jesucristo tras ser flagelado (*Juan*, 19, 1; *Marcos* 15, 15 y *Mateo* 27, 26).
[120] Profecía de los *Salmos* 22, 19: "repártense entre sí mis vestiduras y se sortean mi túnica", que recuerdan *Juan*, 19, 23-24; *Marcos* 15, 24 y *Lucas* 23, 24.
[121] *Juan* 21, 12.
[122] Palabras de San Pedro a Jesucristo, precisamente antes de que le otorgara el poder absoluto sobre su Iglesia: "Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Yo te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares en la tierra será atado en el cielo, y cuanto desatares en la tierra será desatado en los cielos" (*Mateo*, 16, 16-19; *Marcos* 8, 29 y *Lucas* 9, 20).
[123] Palabras que recoge *Mateo*, 18,6-7; y escena recordada en la Carta 219, p. 802, de Santa Catalina: "Adujo la primera y dulce Verdad dos palabras que se contienen en el santo Evangelio, es decir: 'Es preciso que haya escándalo en el mundo', y después añadió: 'Pero ¡ay de aquel por quien viene el escándalo!".
[124] Retoma el motivo de antes: "y al que escandalizare a uno de estos pequeñuelos que creen en mí, más le valiera que le colgasen al cuello una piedra de molino de asno y le

removida, rodadora hasta los abismos de la nada, contra la que se dijo que no prevalecerán las puertas del Infierno?

¡Miraos en este espejo! *(Se separa del espejo.)* ¡Impostores! ¡Idólatras! ¡Falsarios!

¡Dadme un corazón virginal, santo, para oprimirlo como esponja sobre este cristal que ha enturbiado, empañándolo, la muerte; para limpiarlo con su sangre; para que resplandezca de nuevo en él la imagen de Cristo!

Todos los Cardenales miran con inquietud a Urbano, mientras el viejo Tebaldeschi, sollozando, va a ocultarse detrás del espejo donde al principio estaba Urbano. El silencio sólo lo rompe la voz iracunda del Papa:

URBANO. *(Lentamente.)* Porque "escrito está: mi casa, casa de oración será llamada; mas vosotros la habéis hecho cueva de ladrones"[125]. *(Con un hato de cuerdas empieza a perseguir y golpear furiosamente a los Cardenales, que huyen y caen por todos lados.)*

CARDENAL LUNA. ¡Está loco! ¡Se ha vuelto loco!...

CARDENAL ORSINI. ¡Se ha vuelto loco!...

CARDENAL BROSSANO. ¡El Papa está loco, está loco!...

URBANO. "Dios se ha vuelto loco de amor por sus criaturas".

CARDENAL TEBALDESCHI. *(Detrás siempre del espejo, cayendo de rodillas, sollozante...)* ¿Está loco, está loco?. ¡Cree en Dios!

VUELVEN A CORRERSE LAS CORTINAS

Cuadro Tercero

A cortinas corridas entran, por un lado de la escena, Santa Catalina, Fray Raimundo, los Tres Monjes y las Tres Mantellatas. El escenario debe estar oscuro hasta que se indique, por lo que solamente se perciben sus bultos como sombras.

SANTA CATALINA. "Hermanos, no os durmáis, sacudid el sueño".

"Volvamos en nosotros y no esperemos otro tiempo más oportuno, porque el tiempo no espera".

"Si no me engaño, la aurora aparece ya, y, dentro de poco, lucirá la claridad del día; pronto se levantará el sol... Y pronto veremos de nuevo aparecer las flores..."[126].

Se oyen voces, y por el lado opuesto de la escena entran, nuevamente, todos los borrachos del cuadro primero, llevando grandes hachones encendidos, que iluminan el escenario, proyectando sombras fantásticas.

---

arrojaran al fondo del mar" (*Mateo*, 18, 6 y también *Marcos* 9, 42-47), y lo enlaza con las palabras con que se matiza el carácter sobrenatural de la Iglesia, tal y como le señala Jesucristo a Pedro tras nombrarle su sucesor (*Mateo*, 16, 18).

[125] *Mateo*, 21, 13. También está relata esta expulsión de los vendedores del templo en *Juan* 2, 13-22.

[126] Relación con la escena de Jesús en el Monte de los olivos. A lo largo de este cuadro, Santa Catalina y Urbano reviven con sus palabras escenas de la vida de Jesucristo. No hemos encontrado el texto en las cartas de la santa de Siena.

SACRISTÁN. “Cayó, cayó Babilonia la Grande, y se ha convertido en morada de demonios, y en guarida de todo espíritu inmundo, y en albergue de toda ave sucia y abominable”[127].
CAPITÁN. ¿Dónde está ese avechucho?
ESTUDIANTE. “Todo pasa. A las violas de amor sucede el toque funeral; a los abrazos gozosos, el sudario y el sepulcro”.
LICENCIADO. “Eres un saco lleno de podredumbre que hiede por todas partes”.
ESTUDIANTE. “Tú, un instrumento que no produce otro sonido que el del pecado”.
SACRISTÁN. “¿Dónde está la hechicera?”
CAPITÁN. “¡Si la encontramos la hacemos pedazos!”[128]
SANTA CATALINA. *(Adelantándose hacia ellos)* “¿A quién buscáis?”[129]

Se hace un silencio consternado en la comparsa.
Luego, se les oye decir:
SACRISTÁN. A la hechicera...
ESTUDIANTE. A la hechicera...
LICENCIADO. A la mala mujer...
CAPITÁN. ¡La Benincasa![130]
SANTA CATALINA. “Soy yo”. *(Todos se echan atrás tropezando y cayendo al suelo de espaldas; cuando se levantan, la Santa continúa.)* “Si me buscáis a mí, tomadme, y dejad a los que me siguen”[131].

Cuando termina de decir estas palabras la Santa, se oye un repiqueteo musical de campanillas, y entreabriéndose las cortinas, saca por ellas la cabeza cubierta de la tiara papal, toda llena de cascabeles, moviéndola exageradamente como un muñeco de un lado a otro, y desparramando una mirada extraviada por toda la escena, la figura de Urbano VI.

URBANO. ¿Estáis locos? *(Mueve la cabeza hacia los lados haciendo sonar los cascabeles; luego, abre las cortinas, y sale: lleva en la mano izquierda un barquito, figurando una vieja navecilla, y en la derecha, el báculo con el que golpea el suelo, haciendo retroceder y caer a los de la comparsa, que salen por su lado huyendo)*¿Estáis locos? *(Luego, da media vuelta, y dirigiéndose a la Santa, dice):* Dicen que estoy loco por lo que hago. “¿Sabes lo que hago? Hice un azote de cuerdas y arrojé a los que vendían y compraban en el templo, porque la casa de Dios es casa de oración y la habían convertido en una cueva de ladrones... Porque he hecho de las criaturas un azote con el que arrojo a los mercaderes impuros, codiciosos, avaros, hinchados de orgullo, que compran y venden los bienes del Espíritu Santo”[132].

Para ti, Catalina, hijita mía, dulce niña, no soy un loco. Verás: te traigo este juguete. Sólo tú podrás llevarlo ligeramente, como una cruz, sobre tus espaldas.

---

[127] Del *Apocalipsis* 18, 2.
[128] Santa Catalina sufrió persecuciones y calumnias por su apoyo al Papa Urbano VI.
[129] Palabras de Jesús cuando lo van a prender: *Juan* 18, 4.
[130] Era el apellido de la familia de Catalina.
[131] Continúa el texto evangélico del prendimiento de Jesús: *Juan* 18, 5 y 8. (Ver nota 126).
[132] Este texto, que recuerda el pasaje evangélico de *Juan* (2, 15-16), aparece en la Carta 219, p. 802. La escena ya había aparecido antes (*cf.* texto comentado en la nota 125).

Diciendo esto, le entrega a la Santa la "navecilla"[133]*, que ésta acoge, cayendo de rodillas, y doblándose, materialmente, hasta el suelo, como si recibiera, con ella, un enorme peso.*

Cuadro cuarto

Las cortinas se corren enteramente y aparece la escena precedente; sobre el catafalco, que iluminan los cirios, arde un pequeño fuego en el lugar en que estaban antes los hábitos papales. Se oye al mismo tiempo una canción que dice una voz como sigue:

Muy serena está la mar: 200
¡a los remos, remadores!
¡Ésta es la nave de amores![134]

Mientras se dice esta canción, la Santa, apoyada en el Papa y en sus acompañantes, llega hasta el catafalco, a cuyos lados, como dos figuras inmóviles, se encuentran, de pie, los otros dos Papas: el falso Papa, Cardenal Tebaldeschi, y el anti-Papa Roberto de Ginebra, Clemente VII[135]*. Sigue la canción:*

"Al compás que las sirenas
cantarán nuevos cantares
remaréis con tristes penas 205
vuestros remos de pesares;
tendréis suspiros a pares,
y a pares los dolores:
ésta es la nave de amores".

El Papa Urbano vuelve a tomar la navecilla entre sus manos, mientras la Santa se arrodilla, llorando. Entonces, las figuras le dicen:

---

[133] Explica el significado de esta escena, al final de la obra (p. 62). La navecilla es una metáfora de la Iglesia frecuente entre sus comentaristas y que aparece en diversas cartas de Santa Catalina, como en la 12, pp. 1053-1054. "Diminutivo de nave // Naveta de incienso" (*DRAE*, p. 1012); "*Nave* (del lat. *navis*) // *de San Pedro*, fig. Iglesia Católica" (MOLINER, II, p. 432; y coinciden práticamente las definiciones de CASARES, p. 581; *Autoridades*, II, p. 654 y *Etim.*, IV, p. 219).

[134] Los versos 200-216 y 231-237 transcriben un cantar alegórico de la *Tragicomédia da nau de amores* de Gil Vicente (*Poesías*, edición de T.R. Hart, Madrid, Anaya, 1965, poema XVIII, pp. 31-32).

[135] Roberto, "hijo de Amadeo III, conde de Ginebra. Fue nombrado cardenal en 1371. En 1376 llegó a Italia con soldados ingleses y bretones (...). Tenía 36 años al ser elegido antipapa en 1378. Murió apesadumbrado porque algunos partidarios le instaban a que renunciara y devolviera la paz a la Iglesia (Carta 317)" ("Índice onomástico y topográfico", en *Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina, II...*, p. 1311). Ver notas 110 y 114.

CARDENAL TEBALDESCHI. “Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?”[136]
ANTI-PAPA CLEMENTE. “¿Por qué buscas en la muerte, al que vive?”

(La Santa llora siempre en silencio)
Sigue la canción:

“Y remando atormentados, 210
hallaréis otras tormentas,
con mares desesperados
y desastradas afrentas.
Tendréis las vidas contentas
con los dolores mayores: 215
ésta es la nave de amores”.

Ahora, el Papa Urbano, arroja la navecilla a las llamas que arden sobre el túmulo funeral y que la envuelven sin quemarla. Todos los personajes de esta escena se han puesto de rodillas, menos Fray Raimundo, que se adelanta a primer término para decir:

FRAY RAIMUNDO.

“La que ves en piedad, en llama, en vuelo,
ara al suelo, al sol pira, al viento ave,
Argos de estrellas, imitada nave,
nubes vence, aire rompe, y toca el cielo. 220
Ésta, pues, que la cumbre del Carmelo
mira fiel, mansa ocupa y surca grave,
con muda admiración muestra suave
casto amor, justa fe, piadoso celo.
¡Oh militante Iglesia, más segura 225
pisa tierra, aire enciende, mar navega;
y a más pilotos tu gobierno fía!
Triunfa eterna, está firme, vive pura,
que ya en el golfo que te ves, se anega

---

[136] Las preguntas del Cardenal Tebaldeschi y el anti-Papa, corresponden a las que realizan los dos ángeles y Jesús a María Magdalena cuando se aparece éste último resucitado (*cf. Juan,* 20, 13). Precisamente, el *Quem quaeritis* o *Visitatio sepulchri* constituye uno de episodios religiosos que se representaron y contaron con una mayor tradición en la España medieval. En efecto, sabemos que “un manuscrito del siglo XI, que se encuentra actualmente en la Catedral de Vich, es el texto más antiguo que incorpora la antífona *Ubi est Christus* al *Quem quaeritis.* La rareza de tal práctica en el resto de Europa y su popularidad en otras catedrales catalanas sugiere que tal versión del tropo se originó en Vich” (Ronald E. SURTZ, “El teatro en la Edad Media”, en AA.VV., *Historia del teatro en España, I: Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII,* dirigida por José María Díez Borque, Madrid, Taurus (Persiles, 152), 1984, pp. 66-67). Y se han encontrado dos breviarios del siglo XI, con dicho ceremonial, en el monasterio de Silos; una *Visitatio* en Santiago de Compostela (siglo XII); y tropos de *Quem quaeritis* que se cantaban “el Domingo de Resurrección en Huesca (siglos XI-XII) y Zaragoza (siglo XV)” (*op. cit.* p. 82).

culpa infiel, torpe error, ciega herejía[137]*”.* 230

Cuando termina, se arrodilla él también, mientras sigue la canción:

“De remar y trabajar
llevaréis el cuerpo muerto,
y al cabo del navegar
se empieza a perder el puerto;
aunque el mal sea tan cierto, 235
¡a los remos, remadores!
¡Ésta es la nave de amores!”.

CAE LENTAMENTE EL TELÓN

EPÍLOGO EN EL TEATRO (2)

A telón corrido y a compás de una musiquilla ratonera[138] *de danza, van saliendo todos los personajes de este cuadro, pasando por el proscenio, que cruzan de un lado para otro, todos en la misma dirección.*

Entran, primeramente, Doña Amparo, Doña Socorro y Socorrito, en traje de noche, como si acabasen de abandonar sus localidades para salir del teatro.

DOÑA SOCORRO. *(Como si pidiera auxilio.)* ¡Amparo!
DOÑA AMPARO. *(Lo mismo.)* ¡Socorro!
SOCORRITO. ¡No gritéis así que parece que os pasa algo!
DOÑA SOCORRO. ¡Hija! ¿Pues te parece poco?
SOCORRITO. Bueno, mamá, pero no es como para llamar a la patrulla; que nadie nos roba.
DOÑA AMPARO. ¿Que nadie nos roba? Será porque habréis venido de tifus[139]; que yo que he pagado mi luneta[140] para ver esa atrocidad; sí que es como para pedir auxilio a la policía y a los bomberos... ¡Qué sofoco!

---

[137] Los versos 217-230 corresponden a un soneto de Calderón, cuyo segundo verso reproduce Bergamín como epígrafe en *Poesía, II*, p.11.
[138] “fig. y fam. La [música] mala o la producida por malas voces o instrumentos desafinados” (*DRAE*, p. 1005). No aportan otros significados ni MOLINER, II, p. 41, ni CASARES, p. 576, ni *Autoridades*, II, p. 636.
[139] “(informal) Conjunto de todas las personas que asisten a un espectáculo gratuitamente, con invitaciones, pases o entradas repartidas por la empresa para tener público dispuesto a

DOÑA SOCORRO. ¿Y que se consientan estas cosas? ¡Traer a las tablas las cosas santas, de este modo!
DOÑA AMPARO. ¡Y de qué modo! Es que ya no se respeta nada, lo que se dice nada. ¿Visteis a esa farsanta de Adelaida, mirándonos toda la noche para ver qué cara poníamos?
DOÑA SOCORRO. Claro, como ella es una intelectual y su marido un aprovechado, que lo mismo va a que le vean en misa que a los mítines del sindicato...
DOÑA AMPARO. Pero también va a donde no le vean...
DOÑA SOCORRO. ¿Le has visto tú?
DOÑA AMPARO. *(Persignándose.)* ¡Dios me perdone! ¡Qué cosas tienes! ¡Pues eso me faltaba!
DOÑA SOCORRO. ¿Te faltaba? A mí me ha sobrado toda mi vida. Lo que no sé cómo no me ha faltado es la paciencia para aguantar hasta el final. Porque, ¿dónde me dejas a la hipocritina de doña Lupe, atendiendo como si le fuera en ello la vida, y hasta llevándose el pañuelo a los ojos, de cuando en cuando, cuando menos debía mirar?
DOÑA AMPARO. ¡Y oír! Socorrito, hija, qué mal rato habrás pasado...
SOCORRITO. ¿Yo por qué, señora?
DOÑA SOCORRO. *(Interrumpiéndola.)* Es lo que me quedaba por oír, que le hubiera parecido bonito a esta mocosa...
SOCORRITO. ¿Y por qué no, mamá?
DOÑA AMPARO. Es la juventud, hija, la juventud *(suspirando).* ¡Menos mal que mañana lo prohibirá el Señor Obispo[141]! ¿Pero por dónde tiene este teatro la salida, que no hay modo de dar con la puerta? ¡Que parece cosa del demonio!...
DOÑA SOCORRO.¡Y que lo digas! ¡Ni que saliéramos del infierno! Por aquí, hija, por aquí... Bueno. Adiós. Que nosotras llevamos prisa...
DOÑA AMPARO. Adiós. Hasta mañana, que nos veremos en la ceguera...
DOÑA SOCORRO. ¿Que nos veremos en la ceguera?...
DOÑA AMPARO. Como siempre, mujer, como siempre...

SALEN

---

aplaudir" (MOLINER, II, p. 1233; e idéntico significado recogen *DRAE*, p. 1402 y CASARES, p. 813).

[140] "En los teatros antiguos, cada uno de los asientos con respaldo y brazos, que se colocaban en filas frente al escenario en la planta inferior. // Sitio del teatro en que están colocadas las **lunetas**, a diferencia del patio" (*DRAE*, p. 902; y coinciden las definiciones de MOLINER, II, p. 223 y CASARES, p. 521); "butaca de platea" (*Etim.*, III, p. 713); "Se llama en los Corrales de Comedias la estancia cerrada que hay delante del tablado, donde se sientan gentes de distinción, que también se llaman taburetes. Díjose "luneta" por estar hecha en forma circular" (*Autoridades*, II, p. 440).

[141] "No hay riesgo mayor para la vida que el tratar de defenderla de ese propio riesgo. Para la vida y para el pensamiento. El pensamiento vive, existe (se pone fuera de sí, se enajena, que diría Unamuno), por la afirmación de su riesgo. El más grave error – error tortugante y mortal siempre – de los Estados policiacos es encerrar o querer encerrar, figurárselo de ese modo, el pensamiento, poniéndole encima, echándole encima todo el peso de sus caparazones censuradores" (José BERGAMÍN, "Ante la muerte de un galápago", *El Nacional*, Caracas (1 agosto 1963); p. s/n.; recogido en *El pensamiento de un esqueleto. Antología periodística*, Málaga, Litoral, 1984, 3 vols. Prólogo, selección y comentarios de Gonzalo Penalva Candela, pp. 105-108).

Muy deprisa, entre la pareja amorosa. Se oye decir, al paso, lo que sigue:

ELLA. Mañana nos vamos al cine.
ÉL. Sí, porque hoy ya no tenemos tiempo.
ELLA. Prefiero ir al cine, aunque sea para no ver nada.
ÉL. ¡Eso digo yo! *(Tropieza.)*
ELLA. Pero por aquí tampoco vemos nada... *(Tropieza.)*

SALEN

Entran, un político, un periodista, un pintor y un músico.

POLÍTICO. Hay dos cosas que no comprendo.
PERIODISTA. ¿Dos nada más?
POLÍTICO. *(Con énfasis.)* Dos principalmente. La primera, saber si esto es una obra reaccionaria...
PERIODISTA. ¿Y la otra?
POLÍTICO. La otra si es inmoral; quisiera saber si la Santa se enamora o no del jovencito...
PERIODISTA. Pues yo creo que lo primero sólo lo sabrá Dios... y puede que nos lo diga el obispo; y lo otro...
PINTOR. Lo otro no lo sabe ni Dios...
MÚSICO. ¡Ni maldito lo que le importa!
POLÍTICO. ¿Con qué intención creen ustedes, amigos míos, que se ha escrito esta obra?[142]
PERIODISTA. Yo creo que con doble intención: buena y mala.
POLÍTICO. Veamos, veamos *(con petulancia y tratando de ser irónico)*, ¿cuál es la buena?
PERIODISTA. *(Queriendo ganarle por la mano.)* Pues... la otra.
PINTOR. Probablemente; la peor...
POLÍTICO. ¿Qué dice la pintura?
PINTOR. Que el decorador es amigo mío...
POLÍTICO. ¿Y la música?
MÚSICO. Que no hay mejor sordo que el que no quiere oír música celestial[143]...
POLÍTICO. Veo que ustedes no quieren ilustrarme. No podré saber a qué atenerme...
PERIODISTA. Espérese a leer el periódico de mañana, como hace siempre.
POLÍTICO. ¿Decía usted?
PERIODISTA. Que ustedes primero.
PINTOR. Usted.

---

[142] Bergamín reproduce en sus "Acotaciones a *Medea*", las palabras irónicas de Goethe ante esta clase de espectador de teatro: *"¿Pero qué ha querido decir el autor con esta comedia?* - Ha querido decir lo que ha dicho, aunque haya dicho lo que acaso no quería decir - hubiera respondido Unamuno - porque lo que importa es lo que ha quedado dicho" (*Medea, la encantadora*, p. 314).

[143] Sobre otros aforismos de Bergamín sobre la música, ver "Puente de plata", en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, pp.121-132. También repite en otra ocasión que "no hay peor sordo, en el teatro, que el que no quiere oír lo inaudito; ni peor ciego, que el que no quiere ver lo invisible" ("Figuraciones pasajeras", en *El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca (otoño 1943), pp. 11-12).

MÚSICO. Usted.

SALEN

Entran, un viejo crítico teatral, un joven poeta y un indiferente.

INDIFERENTE. ¡Nos cayó el sermón!
JOVEN POETA. Dizque[144] misterioso.
VIEJO CRÍTICO. Supongo que el autor se propuso, con este mosaico espectacular; porque éste es un mosaico espectacular...
INDIFERENTE. Una ensalada.
JOVEN POETA. Una escamocha[145].
VIEJO CRÍTICO. Como quieran llamarle, que el nombre no hace las cosas...
INDIFERENTE. Estas cosas...
JOVEN POETA. Ni el autor tampoco.
VIEJO CRÍTICO. Iba a decir, que se propuso darnos gato por liebre.
INDIFERENTE. O liebre por gato.
JOVEN POETA. Pero no nos dio más que el guiso, la salsa: Calderón, Lope, Gil Vicente, San Juan de la Cruz, el romancero y cancionero sagrados - y profanos -, la propia Santa Catalina, y los Evangelios y los Salmos... Total: la Biblia en pasta[146]...
INDIFERENTE. Pues, ¿qué hizo él?
VIEJO CRÍTICO. Ya nos lo dice nuestro amigo, la salsa; un guiso de liebre, sin liebre...
JOVEN POETA. O de gato, sin gato.
INDIFERENTE. Pues a mí me ha pesado como si tuviera de los dos.
VIEJO CRÍTICO. Pero no les habrá quitado el apetito.
JOVEN POETA. Le diré, para aperitivo, me parece mucho; para tragedia, me parece poco.
INDIFERENTE. Pues, ¿quería más?
VIEJO CRÍTICO. *(Tratando de parecer humorista.)* Es que no se trata de una tragedia, o usted no ha leído el cartel: se trata de un misterio[147]...

---

[144] "(De *dice que)*, dicho, murmuración, reparo.// En América, al parecer, presuntamente (*DRAE*, p. 542; y también se define así en MOLINER, I, p. 1026; CASARES, p. 303; COVARRUBIAS, p. 435; *Autoridades*, II, p. 36; y *Etim.*, II, p. 432).

[145] No aparece "escamocha", sino "escamocho", en masculino y que aparece definido como "sobras de la comida o bebida. // En algunas partes jabardo o enjambrillo. // fig. Persona enteca, desmirriada. // Ar. Excusa o pretexto injustificado" (*DRAE*, p. 613; y prácticamente idénticas acepciones recogen MOLINER, I, p. 1169, CASARES, p. 348 y *Autoridades*, II, p. 551); "Lo que sobra en los platos de carne y huesos roídos. Algunos quieren se haya dicho así, *quasi escae morsus*, por ser lo mordido y bocadeado del manjar, alárganlo a significar lo que queda en el jarro o vaso que ha sobrado de otro que ha bebido. Pudo tener origen de las escamas y espinas que dejamos comiendo los peces" (COVARRUBIAS, p. 488); "desperdicio de comida, probablemente alteración de *esquimocho*, "muñón, cosa mutilada", derivado del antiguo *esquimar* por ESQUILMAR; la moderna forma con *a* se deberá entonces al influjo de *escamar* 'quitar las escamas al pescado'" (*Etim.*, II, pp. 669-670).

[146] Hemos podido comprobar la exactitud de esta afirmación y la fiabilidad de las fuentes que el propio Bergamín especifica.

[147] Sobre el misterio o auto sacramental en Bergamín, ver su artículo: "El pan en la mano", *El clavo ardiendo...*, p. 28.

JOVEN POETA. *(Queriendo superar la broma.)* Pues entonces, ¡chitón! *(con el dedo en los labios),* ¡chitón!...

SALEN

Cesa la musiquilla ratonera y se corren las cortinas, apareciendo el escenario sin decoración y lleno de todos los trastos que formaron la de la obra: altar, patíbulo, escalerillas, rejas, catafalco deshecho, algunos trajes, la navecilla, etcétera...todo desparramado y confuso. El pelele del difunto canónigo anda rodando por todos lados, estorbándole a los cómicos, que lo avientan[148] *de aquí para allá. Hay, entre los trastos y tramoyas desmontadas, diversos objetos, como los instrumentos musicales, armas, máscaras, etc...y la cruz, muy visible en medio de toda la barahúnda. Actores y actrices van de un lado a otro, entre los tramoyistas, desvistiéndose, y hablando conforme lo indique el diálogo. Deben verse, mezclados, todos los personajes de la pieza, unos todavía vestidos y otros a medio desnudar, unos maquillados y otros despintados, procurando un conjunto sucio y de contrastes, que haga enteramente aparente la descomposición del espectáculo teatral*[149].

Los actores que hicieron de:

FRAY RAIMUNDO. *(A Tuldo).* ¿Tú crees que ha gustado la obra?
TULDO. *(Distraído)* ¿Te ha gustado a ti?
UN CÓMICO CUALQUIERA. La Santa está enojada porque cree que no le han aplaudido bastante...
FRAY RAIMUNDO. A todos los santos les habrá pasado lo mismo, ¿o es que son santos para que les aplaudan?
TULDO. A mí por poco si me ahoga *(despintándose).* ¿Dónde he metido mi pañuelo? ¿Pero dónde tendré la cabeza?
OTRO COMICO. ¡Ahí va tu cabeza! *(Le arroja la de cartón.*)
TULDO. ¡Qué gracioso! A ver si me la rompes y me la tienen que cortar de verdad mañana...
OTRO CÓMICO. ¡Paso a Su Eminencia!
OTRO. ¡Perdone Su Ilustrísima! *(Le avienta el pelele)*
FRAY RAIMUNDO. (A Tuldo) ¿Sabes lo que yo creo, joven imberbe?, que al público le aburren estas obras; no le gusta que le sermoneen[150].

---

[148] "(De *a-* y *viento*) Hacer o echar al aire una cosa. // fig. y fam. Echar o expulsar" (*DRAE*, p. 167; y es definido también en MOLINER, I, p. 309; CASARES, p. 88; COVARRUBIAS, p. 141; y *Autoridades*, I, p. 498).

[149] Bergamín remarca en numerosos textos el carácter de pura ficción del espectáculo teatral: *La claridad del toreo*, Madrid, Turner, 1987, p. 10; "Ramón y el eco", en *Prólogos epilogales...*, pp. 73-76; *La decadencia del analfabetismo y la importancia del demonio*, Santiago de Chile/Madrid, Cruz del Sur/Ariel (Renuevos de Cruz y Raya, 2), 1961, p. 30; y "Figuraciones pasajeras", en *El pasajero, peregrino español en México, III...*, pp. 13-14 y 20-21.

[150] No opina lo mismo Bergamín quien aducía, como ejemplos de un teatro popular y religioso, las obras de Lope y las tragedias griegas ("La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en *Mangas y capirotes...*, pp. 131-132) o defiende la coincidencia entre teatro y religión ("Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y

TULDO. Y menos con música.
FRAY RAIMUNDO. Y con versos.
TULDO. ¡Con azúcar está peor[151]!
CÓMICO. *(Cantando, con exagerada voz de sochantre*[152]*).* Dies irae, Dies illa. Solvet sosculum in favilla![153]...
UNA CÓMICA. ¡Pues sí que estamos para música ahora!...
CÓMICO. ¡Para funeral!
LA SANTA. *(Ya vestida de calle).* ¡No seáis bárbaros! Parecéis ignorantes que no sabéis nada.
FRAY RAIMUNDO. Pues ¿hay ignorantes que lo saben todo, Señora Doña Santa Sapienza? *(Le hace una reverencia.)* Te advierto que yo, aunque fraile, sé latín... *(señalando la escena dice, enfáticamente)* "Sic transit gloria mundi[154]!"
SANTA. ¡Ya lo veo! ¡Y yo chino! *(Le avienta su bolso.)* Pero, ¿dónde se ha metido el autor?
TULDO. Es lo que dirá él, ¿dónde me he metido?
FRAY RAIMUNDO. Porque sabe dónde se ha metido no está aquí.
SANTA. ¿No está en el teatro? *(Hace como que busca.)*
FRAY RAIMUNDO. ¿Buscas al autor? [155]
SANTA. Busco mi bolsa.

---

diablas no son más que imaginación", en *El pasajero, peregrino español en México, III...*, p. 24).

[151] Frase que se emplea "cuando por querer disculpar alguna falta, se incurre en contradicciones que la agravan más. O cuando trata de arreglarse lo que no tiene remedio. Aplícase, generalmente, para significar cómo algunos arreglos o componendas complican más lo que tratan de resolver" (José María IRIBARREN, *El por qué de los dichos,* Madrid, Aguilar, 1956, p. 35). Se atribuye la frase al músico navarro Emilio Arrieta (*ibidem*).

[152] "(De *so* y del francés *chantre*) Director del coro en los oficios divinos" (*DRAE,* p. 1344; y también lo definen así MOLINER, II, p. 1108; CASARES, p. 777 y *Autoridades,* III, p. 133).

[153] Ver nota 26. Error, tipográfico o intencionado, de *sosculum* por *saeclum*, "siglo".

[154] "*Sic transit gloria mundi!* ("Así pasa la gloria del mundo"). Esta frase, derivada probablemente de la que aparece en la *Imitación de Cristo* (1, 3, 6): *O quam cito transit gloria mundi!* ("¡Ay, cuán rápido pasa la gloria del mundo!"), es la que se repite tres veces al nuevo pontífice en el momento de su elevación al papado. Se adapta a cualquier situación en la que se quiere expresar lo efímero de la vanagloria mundana", (*Aurea Dicta. Dichos y proverbios del mundo clásico*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 467).

[155] Alusión - como la anterior de la Santa: "Pero, ¿dónde se ha metido el autor?" - a la célebre comedia *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello, escrita en 1921. Uno de sus personajes, el Padre, afirma al principio de la misma: "Hemos venido en busca de un autor" (Luigi PIRANDELLO, *Seis personajes. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa,* Madrid, Cátedra (Letras Universales, 179), 1998, p. 109). Bergamín recoge en uno de sus ensayos su coincidencia con ciertos rasgos del teatro del dramaturgo italiano: "En el teatro las apariencias no engañan. Y que aquello de las *máscaras desnudas*, que inventó Pirandello, era una genial paradoja, expresiva de esta misma verdad escénica y dramática: porque una máscara que se desnuda, se suicida" (José BERGAMÍN, "Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación", *El pasajero, peregrino español en México, III...*, p. 12).

FRAY RAIMUNDO. Yo creí que buscabas tu sortija[156] invisible.
SANTA. ¡No me la hicieras buena!
TULDO. Como que si fuera milagrosa nos iba a dejar bizcos a todos.
SANTA. ¡Animal! *(Recogiendo el bolso que le da el cómico.)* Gracias. ¿Por qué me lo quitaste?
FRAY RAIMUNDO. Porque me lo tiraste a la cabeza.
TRAMOYISTA. ¡Fuera! ¡Fuera! Que apagamos. El electricista se va.
TULDO. Pues nos quedaremos a oscuras.
FRAY RAIMUNDO. Como el público se ha debido quedar; como espectadores resignados.
SACRISTÁN. ¿Quién ha visto por ahí mis llaves?
TULDO. ¿Las del cielo? *(Le tira el gran llavero.)*
SACRISTÁN. *(Tirándoselas otra vez.)* Digo las mías de verdad...
FRAY RAIMUNDO. *(Ya vestido de calle.)* ¡Vamos! ¡Vamos! Que aquí nos van a dar las tantas de la noche...
SANTA. Nos va a amanecer y acabaremos de perder la cabeza todos...
TULDO. Menos el autor; que nunca la tuvo.
TRAMOYISTA. ¡Vamos! ¡Vamos! ¡Fuera! ¡Fuera!...
TULDO. Vamos, que donde hay tramoya no mandan santos, cardenales, ni papas. *(A Fray Raimundo.)* ¡Oye! *(poniéndose la mano bajo los ojos y mirando a la sala)* ¡me parece que el público no se ha ido!
FRAY RAIMUNDO.*(Lo mismo.)* ¡Pues si hace siglos que acabamos!
TULDO. ¡Y tanto! Desde el siglo catorce!...
SANTA.*(Mirando también, lo mismo, a la sala.)* ¡A ver!...*(Se adelanta.) (Al público.)* Perdón, señores. Hace ya un rato que ha terminado la representación. Esperen un momento. Voy a decir que enciendan la sala, para que vean al salir. *(Adentro.)* ¡A ver! ¡Luz en la sala! *(Al público.)* Muchas gracias. Buenas noches. *(Vacila y vuelve hasta las candilejas.)*

Se enciende la sala, ante la cual, todos los cómicos se quedan como extrañados, o cegados, e inmóviles, mientras la actriz que hizo la Santa - vestida de calle - sigue, adelantada hasta las candilejas, y dirigiéndose siempre al público dice:

SANTA. Un momento todavía. Es nuestra costumbre, en el teatro, dirigirnos al público, al final, pidiendo su indulgencia[157]. Yo también lo hago. Pero como me dicen que el autor no

---

[156] "Catalina encontró alivio a sus solitarios tormentos el martes de confesión de 1367, cuando tenía unos veinte años. Era la última noche del carnaval de Siena, y la gente que celebraba la fiesta inundaba las calles. Mientras Catalina rezaba sola en su celda, la Virgen María y Jesús se le aparecieron junto con el rey David, Juan el Evangelista, san Pablo y santo Domingo. Mientras el rey David tocaba el arpa, Jesús puso un anillo en el dedo de Catalina. Se dice que pudo ver el anillo durante toda su vida, aunque no era visible para nadie más" (Jennifer EGAN, "Sufrimiento poderoso", *El País Semanal*, Madrid, 1218 (30 enero 2000), p. 73. También una sortija entregó el Niño Jesús a Santa Juana, según relata Tirso de Molina en su comedia *La Santa Juana, II,*en *Obras dramáticas completas, I,* Madrid, Aguilar, 1989, p. 857).
[157] Coincide con la manera de proceder de comediógrafos latinos, como Plauto o Terencio. Así, la *Aulularia* del primero finaliza con los siguientes versos: "Espectadores: Euclión ya no es el mismo. Se ha vuelto noble y generoso. Sedlo también vosotros con los actores, y,

ha venido, que no está en el teatro[158] - tal vez, porque, discretamente, temió vuestro juicio-, ahora que él no me oye quiero añadiros algo más. Aquí veis todo lo que queda de su obra y la nuestra: Estos despojos. Con ellos quisimos ilusionaros. No penséis demasiado en ellos, pues ya véis que, el juguete roto[159], nada le queda dentro. No quiso el autor deciros más ni menos que esto; si nosotros supimos expresarlo. No dijo más que lo que habéis oído y visto. La moraleja es ésta: mostraros cómo, si el amor humano es, como lo cantó el profeta, *fuerte como la muerte*, el divino, por nuestra fe, que es nuestra esperanza, es más fuerte que la muerte: y la burla. No ha sido tampoco irreverencia suya ni nuestra mostraros en este retablo, alrededor de la figura de una santa, el mundo aparente de las pasiones que la rodearon en vida, como fantasmas[160], como sombras. Son estos fantoches que aquí habéis

---

si os ha complacido esta obra, aplaudid con sonoras palmadas" (en PLAUTO, *Comedias*, Barcelona, Iberia (Obras Maestras), 1985, p. 201, en traducción de Juan B. Xuriguera). Y la norma general era acabar con esa interpelación directa a los espectadores: "(...) valete et plaudite" ("que os vaya todo bien y aplaudid"), tal y como aparece por ejemplo en el *Eunuco*, (TERENCIO, *Comedias, I*, Madrid, CSIC, 1991, p. 197, v. 1094). También era fórmula tópica acabar así en algunos autos sacramentales: "merece perdón el *Auto* / ya que aplauso no merece", (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca*, (edición de José María Díez Borque), Madrid, Taurus (Sección Clásica, 141), 1984, vv. 1814-1815).

[158] Actitud de Bergamín en sus representaciones: "Para que el Homenaje se hubiera cumplido del todo faltó la presencia de Pepe Bergamín. Pero prefirió esperar en casa a que sus familiares y amigos le contaran lo sucedido, mientras el público le echaba de menos y aplaudía la simbólica silla vacía del escenario" (recuerda Rafael ALBERTI, en "Homenaje a José Bergamín", *Primer Acto*, Madrid, 185 (agosto-septiembre 1980), p. 33). Por otro lado, La costumbre de pedir la presencia del dramaturgo sobre el escenario, con el grito, "¡Que salga el autor!" se remonta en España al "día 1 de marzo de 1836, con motivo del estreno en el teatro madrileño del Príncipe del drama romántico *El Trovador*. Su autor, Antonio García Gutiérrez, a la sazón soldado del Depósito de Leganés, obtuvo tal éxito que, requerido por el público, salió de entre bastidores a saludar al auditorio" (José María IRIBARREN, *El porqué de los dichos...*, p. 311).

[159] Bajo los apelativos de "juguete roto" o "arte de vestir al muñeco", remarca nuestro autor el carácter pasajero y ficticio del teatro. En otros escritos subraya la idea de que sólo con la máscara desnuda se comprende algunos aspectos de la existencia humana: "El drama cristiano añade a la especulación racional de lo divino por la máscara, por el hábito, por el traje, por la costumbre, la significación enigmática de su interrogación temporal. La vida humana se nos hace, según San Pablo, por la fe de Cristo, espejo y enigma: solamente por un espejo, en un enigma, la hemos de contemplar. (...) El drama cristiano se origina en un misterio de significación trascendente: al contrario de la tragedia griega que se originó en un misterio puro, insignificante, en un rito, en un culto sin significación trascendental. Por esto la tragedia griega se suicidó, como decía Nietzsche: porque una máscara, que se desnuda, se suicida" ("La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en José BERGAMÍN, *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, pp. 68-69).

[160] "*Allí donde no hay dioses* - dijo otro poeta amado y traducido por el catalán [Maragall]- *reinan los fantasmas*. A falta de dioses, o de Dios, bueno es el fantasma. Y los fantasmas son siempre, como en Ibsen, los que reaparecen, los que vuelven. Y ahora volvieron a reaparecer. Los fantasmas del patriotismo. Con todo su acostumbrado acompañamiento mercachifle y farandulero", José BERGAMÍN, "El *tris* de todo y ¿qué es España?", *Cruz y*

visto, y que no pretendieron más que serlo, para no inquietar vuestros humanísimos respetos; que quienes los tuvieron divinos, de ese modo, como fantoches, supieron entenderlos; sin respeto alguno para esos mentirosos y vanos juguetes de un destino trágico, por los que la voluntad divina, consiente el mal, como al Demonio y como la Muerte: para vencerlos. Por eso habéis visto al final del retablo entre las llamas, sin quemarse, la Navecilla de la Santa Iglesia de Cristo, en la que todos los que creemos esperamos salvarnos de la muerte, burlándola. Y eso es todo. No pretendimos otra cosa. Perdón vuelvo a pediros: y muchas gracias.

Raya, Madrid, 19 (octubre 1934), pp. 109-119; recogido en *Cruz y Raya, Antología...*, pp. 278-279.

PRESENTACIÓN DE *LA HIJA DE DIOS*

Hemos utilizado como texto base de *La hija de Dios* uno de los ejemplares facsímiles que se imprimieron sobre la primera edición de la obra, y donde aparece publicada junto con *La niña guerrillera*[1]. Al ser la única versión de la misma que poseemos, nos hemos limitado en nuestra edición a poner en nota la comparación – literal o literaria – con las versiones de Eurípides y de Pérez Oliva, así como las referencias a otras obras de nuestro autor o de otros escritores que podían glosar el pasaje comentado.

Respecto a la reproducción del texto, nos hemos limitado a corregir algunos errores tipográficos o actualizado la ortografía de algunos vocablos: "heroico" por "heróico" (p. 64); "oír" donde ponía "oir" (p. 68, 77 y 78); "¡Ahora sí vienen!" el lugar de "¡Ahora si vienen!" (p. 69); "abras" por "habras" (p. 73); "no te tenía más que a ti" en vez de "no te tenía mas que a ti" (p. 73); "parihuelas" por "parigüelas" (p. 76 y 80); "¿No queríais tierra?, les dijeron, pues ¡tomadla, que, enterrados en ella, para siempre la tendréis como cosa vuestra!" cuando aparece en el texto: "¿No queríais tierra, les dijeron, pues tomadla, que, enterrados en ella, para siempre la tendréis como cosa vuestra!" (p. 76); "un solo hombre" por "un sólo hombre" (p. 77); "oímos" en vez de "oimos" (p. 80); "llamaste" por "llamastes" (p. 80); "mi vida ya no la quería yo más que para esto" donde encontramos "mi vida ya no la quería yo mas que para esto" (p. 83); "¿Cómo puede parecernos posible verles juntos si no es porque un mismo arrebato mortal de ira los ha reunido?" por "¿Cómo puede parecernos posible verles juntos sino es porque un mismo arrebato mortal de ira los ha reunido?" (p. 85); "desbaratados" en vez de "desgaratados" (p. 86); "arranque" por "arrenque" (p. 86); y "Aún quiero vivir" donde se editó "Aun quiero vivir" (p. 87). Además, hemos eliminado algunas tildes en palabras que en la actualidad no la llevan, como los monosílabos: fue (p. 67); vi (p. 67); vio (p. 68); de ti (p. 68); se fue (p. 69); de ti (p. 70); por ti (p. 70); para ti (p. 71); por ti (p. 71); a ti (p. 73); fue (p. 76); fui (p. 76); de ti (p. 79); dio (p. 79); En ti (p. 81); a ti (p. 81); veis (p. 85); por ti (p. 85); fue (p. 87); en ti (p. 88); fue (p. 88); dio (p. 88); o en vocablos como: llegasteis (p. 70); dejasteis (p. 70); Dinos (p. 70); esto (p. 73); estabais (p. 76); visteis (p. 76); perecisteis (p. 78); tuvieseis (p. 80); destruida (p. 81); acabarais (p. 83); hicisteis (p. 87); matasteis (p. 87); seguisteis (p. 87); y perpetuamente (p. 88).

De igual forma, hemos añadido la tilde en los pronombres demostrativos y mayúsculas acentuadas: "Ávila" (p. 64, 66 y 68); "dinos dónde lo escondes" (p. 70); "Que ésta fue la tierra que les dieron" (p. 76); "Álzala" (p. 78)"¿Qué sombras son ésas?" (p. 80); "Él viene" (p. 80); "Ésta, tu hija," (p. 81); "Éstos son" (p. 81); "¡Mis hijos son éstos que me han bañado las manos de sangre!" (p. 84); "no sé quién seas" (p. 85); "Ángel malvado" (p. 85); "Éstas son las prendas" (p. 87). Por otro lado, mantenemos la versión del texto en casos como: "Si no nos le das" (p. 70); "Ya nos le dejan a la puerta" (p. 73); "¡Dios parece que nos le trae para tu venganza y su castigo!" (p. 80); "¡Oh, dadme de una vez la muerte, coserme el cuerpo a puñaladas con vuestros cuchillos!" (p. 82). Y, por ultimo, ponemos en cursiva las acotaciones iniciales a cada uno de los tres actos, aunque suprimimos los paréntesis que rodean a la primera de ellas (p. 67), pues no aparecen ni en el segundo (p. 76) ni en el tercer acto (p. 85).

---

[1] La edición facsímil de *La hija de Dios* aparece en José BERGAMÍN, *La hija de Dios* y *La niña guerrillera*, Madrid, Hispamerca, 1979, pp. 5-73; mientras la primera edición de *La hija de Dios* y *La niña guerrillera* corresponde a México, M.E.D.E.A, 1945.

LA HIJA DE DIOS

(1945)

En estos años de persecución por la justicia que venimos padeciendo los españoles, dedico esta humilde transcripción trágica a los mártires de mi Patria: a sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas, sacrificadas; a tan pura y piadosa sangre entrañablemente generadora del heroico pueblo español.

J.B.

He seguido, en estas escenas que actualizan por un episodio español de nuestro tiempo la tragedia *Hécuba* de Eurípides, la antigua versión castellana del maestro Fernán Pérez de Oliva[1]. Al proyectar su *Hécuba triste* sobre las lunáticas llanuras de la paramera de Ávila, situándola en un pueblecito de pastores, he querido conservar fielmente todos los pasajes del clásico texto castellano, siempre que la exacta reproducción de la acción misma me ha dejado hacerlo con adecuada veracidad. Además, porque el admirable lenguaje castellano en que está hablada esta libre versión con la que a principios del diez y seis nos españolizó o castellanizó el maestro Oliva el texto griego, recreándolo, guarda continuidad poética, pareja semejanza, con el que todavía en nuestro tiempo se sigue hablando por aquellos pueblos españoles de la vieja Castilla[2]. He querido actualizar la *Hécuba*, al prolongar su sombra triste sobre la desolada paramera de Ávila, contemporizándola con su antigua versión castellana y siguiéndola, como digo, con fidelidad, paso a paso. Siempre que pude, al pie de la letra: cuando no, al de su espíritu. No sé si habré logrado acertar en este propósito.

J.B.

---

[1] Las dos fuentes en las que se inspira Bergamín (ver el apartado "*La hija de Dios* y las tragedias de Eurípides y Pérez de Oliva", del estudio introductorio).

[2] Bergamín defendió que "es el pueblo el que crea, de él se aprende" y que "Azorín llamó hacer *una cura de lenguaje* irse a las vecindades de Ávila para escuchar el habla de los pastores" (José BERGAMÍN, "Pueblo, poesía, romanticismo", *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 116; y que "en el campo, en España, todavía se escucha hablar por gusto y con gusto al que nos habla. (...) Y es un lenguaje que debiera ser imitado por el escritor dramático..." (José BERGAMÍN, "Hablar por no hablar", *Al fin y al cabo (prosas)...*, p. 157).

PERSONAS DE LA TRAGEDIA[3]

TEODORA, viuda.
TEODOSIA, su hija.
LEONCIO, viudo, viejo, con sus dos hijos, que no hablan en escena.
EL CORO, que son las mujeres del pueblo que acompañan a Teodora.
(Guardias civiles, falangistas[4], moros[5] y otras malas gentes armadas)

---

[3] Es ésta la única "tragedia" - de las tres de Bergamín - en que se produce un cambio de nombres en los personajes: Teodora encarna a Hécuba, pero ya no como reina troyana; Teodosia representa a su hija Polixena, mientras Leoncio es Poliméstor y el Capitán, Agamenón. El nombre de las dos protagonistas, que juega con la raíz griega "Teo", "dios", incide en el título de la tragedia y en el pueblo donde se desarrolla la acción. Pero además sigue a Pérez de Oliva en la supresión de dos personajes, Servidora y Taltibio, quienes se encargaban de anunciar a Hécuba las dos muertes que acrecientan su infortunio.

[4] "El amo dispone además de unos aliados que representan la fuerza, la represión, el yugo físico y moral: son los curas, los alcaldes de pueblo, los guardias civiles, esos "señores feudales" del campo. En muchos casos, estos enemigos interiores del campesino se revelan más nocivos que los propios ejércitos del campo adversario. El militar enemigo, presentado las más de las veces como el invasor extranjero, comete su peor delito en querer pisar una tierra que no le pertenece. Recordemos este verso de P. Garfias que se hizo muy famoso y sirvió de consigna a los combatientes: "Españoles, que nos quitan nuestra tierra". Fue un grito que se extendió por toda España y que cimentó una gran parte de las diversas tendencias republicanas" ("El romancero, intérprete de la realidad del campo", en *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra,* presentación y recopilación de Serge Salaün, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982, p. XXI).

[5] La presencia de los moros en Ávila nada más estallar la guerra civil es bastante improbable, pero le sirve para denunciar la traición de los españoles del bando nacional, al venderse a fuerzas extranjeras: árabes, italianas o alemanas (como en *La niña guerrillera*, notas 23 y 29). De todas formas, cabe resaltar la importancia que la ayuda de estas tres fuerzas militares extranjeros brindó al bando de los sublevados desde los inicios del conflicto. Según Francisco Olaya Morales, las primeras tropas moras llegan a Tarifa y a Sevilla el 23 de julio de 1936 (*cf.* Francisco OLAYA MORALES, *La intervención extranjera en la guerra civil*, Móstoles, Madre Tierra, 1990, p. 69), y a otras zonas del sur de la Península entre el 30 de julio y el 4 de agosto (*op. cit.* p. 78 y 109) con el apoyo de la aviación alemana e italiana. De esta forma, "a finales de octubre de 1936, la intervención de Hitler, Mussolini y Salazar era tan evidente que se impuso la necesidad de encontrar nuevas fórmulas que permitieran cubrir las apariencias. Durante el mes de octubre, la eficaz ayuda de los dictadores fascistas se incrementó, tanto más cuanto el fulgurante avance de las fuerzas moras y legionarias desde Andalucía, hacían presagiar la rápida conquista de Madrid" (*op. cit.*, p. 161. Y también habla de la ayuda prestada por Hitler al bando nacional en las páginas 52, 92-93, 122, 137, 171-172, 183, 200, 272 y 277). Para Michael Alpert, "la orden del general Franco, dada el 1 de agosto de 1936, para que las columnas de legionarios, moros regulares y voluntarios avanzasen en dirección norte desde Sevilla fue posible por contar, desde el 26 de julio, con los primeros veinte aviones de transporte Junker, fácilmente convertibles a bombarderos, escoltados por cazas, para proteger el pase del estrecho, hasta entonces bloqueado por la marina del Gobierno. El 30 de julio ya habían aterrizado nueve cazabombarderos italianos. Sumando la aviación española de Marruecos y la que se había sublevado en Andalucía, Franco gozaba ya de

UN CAPITÁN

La acción en España, en un pueblecito de la paramera de Ávila, llamado *La hija de Dios*.[6] El verano de 1936. Noche de luna llena, nubilosa y clara, entre dos crepúsculos [7]. Un vientecillo fino y frío corre toda la noche por los campos.

ACTO PRIMERO[8]

---

superioridad aérea en la zona del estrecho" (Michael ALPERT, "La historia militar", en AA.VV. *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España*, dirigida por Stanley Payne y Javier Tusell, Madrid, Temas de hoy (Historia viva, 4), 1996, p. 127). Ver también sobre la intervención alemana, Juan de AVILÉS, "El contexto europeo. Intervención y no intervención", (en AA.VV., *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, p. 272, 284, 293 y 326).

[6] Una escena del primer capítulo de la serie *Los ángeles exterminados*, grabado por la televisión francesa y emitido dentro del programa "La noche temática" en TVE el 30 de junio de 1996, transcurre también en este pueblo, situado en plena Sierra de Ávila, concretamente "en la carretera de Talavera de la Reina a Ávila, cerca del río Adaja" y lugar ya prácticamente despoblado en los años 20, en cuyo censo figuran "371 habitantes" (*Enciclopedia universal ilustrada, XXVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1925, p. 1588).

[7] Toda la acción de la obra transcurre en un solo día, al igual que *Melusina* y los tres actos de *Tanto tienes cuanto esperas.* La conocida regla de las tres unidades se fue gestando a lo largo del tiempo. Así, "Aristóteles trata de la unidad de acción. Las otras dos (tiempo, lugar) las elaboran los comentaristas italianos del Renacimiento. La unidad de tiempo la fija Agnolo Segni en su comentario a la *Poética* y a la *Retórica* de Aristóteles (Florencia, 1524) en veinticuatro horas. La de lugar, consecuencia de la anterior, la fija Maggi. Castelvetro insiste en las tres unidades en 1570, y de Italia la toman los franceses, que la expanden por Europa. En España nadie las toma rígidamente, ni siquiera un clasicista como Cascales, que concede hasta diez días de plazo razonable para la acción. Lope (y la Comedia nueva en conjunto) mantiene la unidad de acción como principio general: unidad significa que todos los elementos de la acción estén unitariamente integrados. (...) Respecto a las unidades de tiempo y lugar, que obedecían en origen a la preservación de la verosimilitud, la postura general española es flexible: puesto que son instrumentos de verosimilitud no deberán mantenerse en aquellos casos en que resten verosimilitud a la acción" (Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1995, p. 121).

[8] En Pérez de Oliva aparece, tras la nómina de personajes, un "Prólogo" en el que "El alma de Polidoro" explica los antecedentes de la tragedia: cómo murió él a manos de Polimnéstor y porqué será sacrificada su hermana Polixena (Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, edición de C. George Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1976, pp. 81-82).

En casa de Teodora. Anochecido. Se ha puesto el sol y apunta la luna enrojeciendo el horizonte.

CORO. Esto debes mirar, Teodora, que siendo tus penas tan grandes, habiendo perdido a tu marido y a dos hijos hombres en esta lucha, aun te quedan estos dos otros que, por ser una pareja tan tierna, de sólo mirarlos se estremece tu corazón de alegría.
TEODORA. Sí que siento temblar mi corazón, pero es de miedo; temo que también a éstos me los pierdan, antes de que los vea madurar como flores que son de mi triste sangre. Aun las desdichas padecidas no me dieron tregua al temor. Y al verlos casi niños me espanto de que algo les pudiera acontecer. Y más, que por un sueño que esta noche pasada tuve de ellos, se me ha llenado de inquietud y congoja el alma. Que cuando a los otros me los quitaron, con su vida, también soñé antes que los perdía.
CORO. ¿Pues qué soñaste ahora?
TEODORA. Soñaba un sueño esta noche pasada y en él me parecía que tenía en mis haldas una dulce cervatilla blanca[9], de donde me la llevaba un lobo cruel a despedazarla con sus dientes agudos[10]. ¡Oh Dios que has permitido con tanta perdición perecer mi casa! Aparta este sueño de mi hijita querida que es un solo consuelo que dejaste a mis ojos. Otro tengo en mi hijo pequeño. ¡Ay, cómo temo sea él aquél que yo vi durmiendo, el pecho ensangrentado, huir de mis ojos! ¿O si es por mi mala fortuna que aún en el sueño, que fue dado a todos para descanso, reposar no me deja? Llamadme, mujeres, a mi hija, que esté aquí conmigo, que gran movimiento siento que hace mi corazón pensando en ella.
CORO. Vamos nosotras a llamarla y otras se quedarán acá contigo. Mira, Teodora, que aquí viene Leoncio. Mala cara trae. Da miedo mirarle llegar con tal semblante.
TEODORA. No temáis. Leoncio es mi amigo, que me ayudó desde que cayeron los míos, y aunque rico y mal reputado de tiranuelo por estos pueblos, le creo buen corazón. Seguramente me vendrá a advertir y tranquilizar del hijo que le he confiado.
CORO. ¿Eso hiciste, Teodora? ¿Así fuiste a esconder tu oveja en la madriguera del lobo?
TEODORA. ¡No digáis eso! Vosotras no sabéis. Leoncio es hombre de bien; y guardado por él mi hijo nadie sospechará dónde está escondido. ¡Hola, Leoncio! ¿Qué te trae a esta pobre casa, ya tan anochecido?
LEONCIO. El deseo de hablarte de aquel encargo que me diste. Pero mejor sería hacerlo contigo a solas.
TEODORA. Para estas mujeres no guardo secreto, que todas ellas son de mi confianza. Puedes decirme lo que quieras. ¿Cómo quedó mi hijo guardado?
LEONCIO. De eso quería tranquilizarte. Vine para decírtelo. Quedó en mi casa con los míos, que ya son unos hombres, y pronto me los harán soldados. Si vinieran de Ávila esta noche como las pasadas, estáte segura, que de mí no han de sospechar.

---

[9] El motivo de la corza blanca también aparece en *La niña guerrillera* (ver nota 92 a dicha obra).
[10] Sueño premonitorio tomado casi literalmente de la versión de Fernán Pérez de Oliva, pues no aparece en la tragedia de Eurípides: "(...) un sueño, que soñaba esta noche pasada. Do me parecía que en mis haldas tenía una cierva blanca, de donde la llevaba un lobo cruel a despedazarla con sus dientes agudos" (Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Hécuba triste*, en *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, 1586, folio 105v.; y Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, edición de C. George Peale...., p. 84). El resto de la intervención de Teodora coincide – salvo alguna palabra concreta – con la alocución de Hécuba en la pieza de Pérez de Oliva (*ibidem*).

TEODORA. ¡Oh, cuánto te lo agradezco, Leoncio! Que, aun siendo tan niño, mi criatura, como hijo de quien es y hermano de los que murieron, también en él querrán perseguir una misma sangre.
LEONCIO. Razón tendrías, Teodora, para temerlo, si en mi casa no lo tuvieras asegurado. Pues cuando miro al muchacho siento miedo de ver cómo le brillan los ojos y se calla al oír hablar de sus hermanos y de su padre; que, aun siendo tan niño, como les vio matar, ya se le siente arder de este fuego que ahora todo lo prende y abrasa.
TEODORA. ¡Malos tiempos, Leoncio, para los pobres, si éstos que ahora nos matan prevalecen!
LEONCIO. Que prevalecerán, Teodora. Y así debe de ser para que tengamos pronto paz y orden y trabajo.
TEODORA. ¿Para que tengamos paz y trabajo y orden hacen esta guerra terrible, empezando por desordenárnoslo todo y por arrancarnos las vidas? ¡Ay Leoncio, tú no puedes sentirlo como dices! Si no, piensa en tus hijos; que tú mismo dijiste que pronto te los harán soldados; si ellos no se te van antes de señoritos con la Falange[11].
LEONCIO. No lo temas, Teodora. Y dejemos el hablar de esto, que a nada bueno puede conducirnos. Estáte segura de que yo guardaré a tu hijo.
TEODORA. Yo no tengo miedo de ti, Leoncio. Pero tengo miedo de mi miedo.
LEONCIO. ¿Qué me quieres decir con eso?
TEODORA. Que no vayas por salvar lo tuyo a dejar que me quiten a mí lo mío, creyéndolo seguro contigo. ¡Ay de ti, Leoncio, ay de mí, y de todos nosotros si eso sucediese!
LEONCIO. No lo pienses, mujer, siquiera. Tenme confianza. Y queda con Dios y tranquila.
TEODORA. Quiero estarlo, confiada en lo que me prometes. ¡Ve con Dios!
CORO. Preocupado se va Leoncio. Gran temor nos causa a nosotras verle marchar de esa manera. Pero aquí tienes a tu hija, mujer, ¡que da gloria mirarla!
TEODORA. ¿Cómo te entretuviste tanto, hija, sabiendo que te había de esperar inquieta?
TEODOSIA. Estuve con el hermano, madre.
TEODORA. ¿Y cómo le dejaste?
TEODOSIA. Deseando salir de donde está, que allá se siente como preso, para venir contigo. Dice que debe estarse con nosotras, para defendernos.
TEODORA. No lo quiera Dios, hija mía, que también esta noche vendrán a hacer limpia los de Ávila.
TEODOSIA. Durante toda la noche, madre, oigo, una y otra vez, las descargas hacia el lado del cementerio[12].

---

[11] La Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalistas, surge como partido político el 13 de febrero de 1934, a partir de la fusión de dos agrupaciones, la Falange Española y las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS). Desde la prisión, su líder, José Antonio Primo de Rivera, mantuvo contactos con las fuerzas que se disponían a sublevarse y apoyó la participación en el movimiento militar de Falange, quien se convirtió en la fuerza política más importante del bando nacionalista (datos resumidos de la entrada "Falangismo" en ESPASA CALPE, *Enciclopedia. Apéndice A-Z...*, 1996, pp. 529-530).
[12] Aunque el fusilamiento constituye el sistema de ejecución de la pena de muerte que en España "se aplicaba, tradicionalmente, a los militares y a los civiles condenados por un tribunal militar" (*Gran Enciclopedia Larousse, V*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 4660), "*el paseo* fue un método rápido y eficaz para su exterminio, al igual que en la zona nacional, y

TEODORA. Calla, calla, hija, no debes oírlas: que sueñas con eso.
TEODOSIA. No sueño, madre, y cuando sueño...
TEODORA. Cállate, niña, no lo digas: que yo no quiero saber tampoco lo que yo misma sueño.
CORO. No habléis así. No entristeceros con esos temores. Tu hijo dices que estará seguro en casa de Leoncio, y a esta criatura: ¿quién puede quererle ningún mal si sólo con verla alumbra el pensamiento? Es ya hora de que cenéis un poco. Y de cerrar las puertas. Encended la luz. Entornad la ventana para no sentir caer el relente: que las noches de la paramera enfrían el cuerpo como el alma. Dura, seca y áspera tierra es esta nuestra, como un mar yerto, que regamos día tras día con nuestro sudor y nuestro llanto y nuestra sangre. Pero el pan que nos da sabe más dulce que todos los demás de España. Toma, Teodosica, de esta sopa que te ha preparado tu madre, que es tierna y templada y sabrosa de comer. Olvida, Teodora, las pasadas lágrimas que antes corrieron de tus ojos, para que no te amarguen la alegría que ahora puedes gozar con la esperanza de estas criaturas, tus dos hijos. Busca paz y hallarás en ti misma reposo, sin soñación de presagios tristes. Ya dieron las nueve[13]. Nosotras vamos a dejaros para que reposéis hasta mañana... Pero, ¿qué es esto? ¡Oíd! Suenan pasos y voces alteradas. Al parecer, se acercan a esta casa. Da miedo sentirlo.
TEODOSIA. ¡Madre!
TEODORA. ¡Sosiega chiquilla! ¡Ya se van! ¿Oyes? Pasan.
TEODOSIA. ¡Tengo miedo! ¡Déjame, madre, que me esconda en tus haldas como cuando niña, que estoy temblando!...
TEODORA. ¡Hija mía!
CORO. Mira, Teodora, tu dulce criatura sobre tus haldas acurrucada y temerosa como un animalillo tierno. Se fue la luz: y la de la luna, que le da desde la ventana, la finge a los ojos todavía más niña, más pura y blanca. ¡Si parece una cervatilla en tus brazos!
TEODORA. ¡No tiembles, niña mía, cervatilla blanca! ¿Quién te podrá a ti separar de los brazos de tu madre?
CORO. ¡Oíd! Se acercan de nuevo. Llegan. ¡Ahora sí vienen! Llaman a la puerta. ¿Quién? ¿Quién? ¿Por qué dais esos golpazos cuando aquí no hay más que unas pobres mujeres?
VOZ. ¡Abrid, abrid pronto!
CORO. ¡Vamos, vamos! No temas, Teodora. No temáis. Vendrán buscando a alguno que aquí no se encuentra.

CAPITÁN. ¡Abrid, abrid! ¿Qué hacíais aquí todas reunidas? ¿Por qué no estáis cada una en vuestra casa?[14]
CORO. Acompañábamos a Teodora y ya íbamos a marcharnos cuando llegasteis.
CAPITÁN. Teodora tiene todavía hijos que la acompañen.

---

las cunetas y los cementerios se llenaron de cadáveres abandonados por sus asesinos" (tal y como señala Josep Maria SOLÉ I SABATÉ, "Las Represiones", en AAVV. *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, pp. 585-607).

[13] La hora de la noche, anunciada a menudo por un toque de campana – toque de queda - que, en época de guerra, "prohibe el tránsito o permanencia en las calles de una ciudad durante determinadas horas, generalmente nocturnas" (*DRAE*, p. 1414); de ahí la prisa de las mujeres por marcharse rápidamente a sus respectivas casas.

[14] Se supone que el efecto producido por el toque de queda era "estarse todos quedos" (*Autoridades, III*, p. 461), pues se obligaba a la población "a que se retire a sus hogares" además de tomarse "medidas de alerta" y cortar "el fluido eléctrico" (*GEL, X*, p. 9055).

TEODORA. ¡Los que me dejasteis!
CAPITÁN. Por él venimos. No lo escondas.
TEODORA. ¡No está aquí!
CAPITÁN. No perdamos tiempo. Dinos dónde lo escondes.
TEODORA. ¡No está, os digo, no está en el pueblo!
CAPITÁN. ¡Mientes! ¡Entrégalo! O nosotros sabremos encontrarlo...
TEODORA. No está aquí. Lo he mandado fuera... a lugar seguro.
CAPITÁN. Si no nos le das, nos llevaremos a tu hija.
TEODOSIA. ¡Madre, madre!
TEODORA. ¡No! ¡No haréis eso! ¿Por qué habríais de hacerlo? ¡Matasteis a los míos porque lucharon, pero no me quitaréis a estos niños inocentes!
CAPITÁN. ¡Pronto! ¡Quitadle la muchacha!...
TEODORA. ¡No! ¡Eso no! ¡No podéis! ¡No debéis hacerlo! ¡Ay, que me arrancáis el alma! ¡Ay, que me despegáis el corazón!
TEODOSIA. ¡Madre, madre! ¡Toma este último beso de mi boca, que por fuerza me arrancan de ti! ¡Por mi hermano muero![15]
TEODORA. ¡Hija, hija!...
TEODOSIA. ¡Oh madre, madre desventurada! ¿Esto te quedaba por ver todavía? De ti triste me duelo, por ti vierto estas lágrimas, que yo, cuando me acuerdo de mí, por bienaventurada tengo la muerte que me ha de quitar de esta cruel vida que ahora pasamos. ¡Oh madre, madre, no llores tanto, deja ir a tu hija, que va contenta por su hermano!...[16]

---

[15] Teodosia muere por no delatar a su hermano, como mártir en esta guerra, mientras Políxena – en el relato de Eurípides - muere por mandato del espectro de Aquiles, tal y como explica Polidoro al principio de la obra: "Todos los aqueos, aquí junto a sus naves, están varados, inactivos, en la costa de esta tierra tracia, pues el hijo de Peleo, Aquiles, apareciéndose por encima de su tumba, ha retenido a todo el ejército heleno, cuando dirigían el remo marino hacia su casa. Reclama a mi hermana Políxena para recibirla como sacrificio grato para su tumba y como honor" (EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Tragedias, I*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos), 1988, p. 448, vv. 35-42). Pérez de Oliva sigue a Eurípides en la explicación inical de Polidoro y en la muerte de Polixena a petición de Aquiles (Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Hécuba triste*, en *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva...*, folio 104v.; y Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, edición de C. George Peale.., p. 82).

[16] La intervención de Teodosia quedaba así en *Hécuba triste:* "POL[ICENA]. O madre, madre desventurada, ¿esto te quedaba por *ver al fin de tus días*? De ti triste, me duelo, por ti vierto estas lágrimas. Que yo, cuando me acuerdo de mí, *que era hija de reyes, desseada para casamientos de hombres de altos estados, do oviesse de ser acatada y servida según el merecimiento de mi linaje*, por bienaventurada tengo la muerte que me ha de quitar de *la cruel fortuna* que ahora pasamos, *do yo triste temía que mi cuerpo no fuesse ensuziado, como no devía, por alguno de nuestros enemigos. O si esto no fuera, ¿quién podía yo esperar sino el casamiento de algún siervo vendido, como yo avía de ser?*. O madre, madre, no llores tanto, deja ir a tu hija, que va contenta, *a hallar una sola libertad que le dexó la fortuna*" (Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, edición de C. George Peale.., p. 88). Hemos puesto en cursiva las variantes o adiciones del texto renacentista que, como puede verse, inciden en la imagen de Polixena como princesa de la derrotada Troya.

CORO. ¡No hay quien sufra a los ojos tanta crueldad! ¡Quiero poner la cara contra la tierra; taparme la cabeza; darme, si pudiera, al olvido[17].
TEODOSIA. Queda en paz, madre mía, si paz puede haber para ti; y vosotros, ¡no me toquéis! que yo sé andar sola este camino [18].
TEODORA. ¡ Oh hija mía! ¡Oh luz de mis ojos! ¿A dónde te llevan, dónde vas, triste, rodeada de armas? ¿No miras tu madre desventurada cómo la dejas? ¿Cómo no miras a la que te parió? ¡Mira estas canas que arranco por ti! ¡Vuelve los ojos a mis gemidos! ¡Moriremos juntas de dolor! ¡No quedaré yo penando en vida! ¡Y tú no serás herida de muerte! ¿Por qué huyes de quien con tanto dolor te deja de sí? ¡Dejadme seguirla, iré a defenderla, moriré yo cubriendo su cuerpo, y poniendo mis carnes a las primeras heridas! ¡Dejadme, mujeres, no me detengáis! No queráis apartarme la muerte, que con más voluntad yo nunca la podré recibir[19].
CORO. No pongas tanta fuerza en soltarte, que no te dejaremos ir de aquí. Vamos algunas de nosotras con ella [20].
TEODORA. ¡Oh fuerza cruel que a mi vida hacéis en querer ampararla! Tenedme muy firme en estos tormentos, que bien sé que la crueldad que me persigue os mueve a hacerlo, aunque pensáis que es piedad: ¡mas no me dejéis aquí sola![21]
CORO. Contigo estamos. Sostenedla, que se desmaya. Pongámosla aquí junto a la ventana, entreabriéndola para que el aire de la noche la reanime. Aquí con ella a solas nos estaremos calladamente[22].
TEODORA. ¡Ay! ¡Que la fuerza del dolor se amortigua en mi corazón, que no puede sentirlo de tan recio!
CORO. Aquí estamos nosotras contigo. Que las otras se fueron con ella para no dejarla sola entre esos malos hombres. ¡Y eso que tan fuerte parecía entre ellos como débil en tus brazos!

---

[17] Estamos ante otro ejemplo de cómo toma al "pie de la letra" el texto de Pérez de Oliva: "CORO. No ay quién sufra *en la vista cosa tan cruda. La cara quiero en tierra poner y, mi cabeça cubierta, si se pudiere, darme al olvido*" (Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, edición de C. George Peale..., p. 89).
[18] "POL. Queda en paz, madre mía, si paz puede haber para ti; y vosotros, *guerreros,* no toquéis *a mi cuerpo,* que yo *de mi gana andaré* este camino" (*ibidem*).
[19] "HEC [UBA]. O hija mía, o luz de mis ojos, ¿a dónde te llevan? ¿Do vas, *miserable, cercada* de armas? ¿No miras tu madre desventurada, como la dejas? ¿Cómo no miras a *quien* te parió? Mira, *hija,* estas canas que arranco por ti. Vuelve los ojos a mis gemidos; moriremos *ambas aquí* de dolor. No quedaré yo penando en *la* vida, y tú no serás herida *a cuchillo. O hija mía, ¡qué priessa te das, a yrte de mí!* ¿Por qué huyes de *tan buena gana* de quien con tanto dolor te deja de sí? Dejadme seguirla, iré a defenderla, moriré yo cubriendo su cuerpo, y poniendo mis carnes a las primeras heridas. Dejadme, mujeres, no me detengáis, no queráis apartarme la muerte, que con más voluntad yo *no puedo jamás recebir*" (*ibidem*).
[20] "CORO. No pongas, *señora, tal* fuerza en soltarte, que no dejaremos ir*te* de aquí" (*ibidem*). La frase que pronuncian a continuación: "Vamos algunas de nosotras con ella", aparece en el texto de Oliva antes de la intervención anterior de Hécuba (*ibidem*).
[21] "HEC. O fuerza cruel que a mi vida hacéis, en querer ampararla. Tenedme muy firme en estos tormentos, que bien sé que la *fortuna mi perseguidora* os mueve a hacerlo, aunque pensáis que es piedad. *Mas no me hableys; dexadme aquí sola*" (*ibidem*).
[22] Bergamín altera de nuevo el texto de *Hécuba triste:* "CORO. Aquí tras ella nos pongamos sentadas" (*ibidem*).

TEODORA. ¡Oh Caínes, crueles vertedores de la sangre española![23] ¡Cuándo, decidme, acabará la rabia que tenéis para destruirnos? Bastaros debiera la muerte de tantos como han perecido con vuestras armas. Debiera bastaros las penas sin cuento de que habéis cargado nuestro corazón, sin que ahora apagarais una sola centella que me quedaba de alegría. ¿Qué ofensa os hizo una niña inocente? ¿Qué males teméis que os ha de hacer una mujer como yo, cautiva? Mejor empleadas serían vuestras armas en esos moros y en esos extranjeros que hacen ofensa a nuestra sangre[24]. Esa otra sangre derramada honraría vuestra memoria, porque lavaría vuestra traición y serviría de ejemplo a todos los que quisieron engañarnos. ¡Mas si por la sangre de vuestro pueblo[25] venís, por la de mis hijos, tomad la mía, que yo soy la fuente de donde ella manó, y dejad a mi hija, no hagáis tal injuria a la naturaleza que así destruyáis su obra más excelente! ¡No tentéis otra vez a Dios con tan tremendo crimen![26]

CORO. No abras más tu herida, Teodora, ni metas en ella los dedos de tus palabras. Piensa que aún te queda consuelo y esperanza en el hijo por el que su dulce hermana se sacrificó. Consuelo piadoso te puede ser ese tierno hijo si te haces cuenta de que a él solo pariste y te queda vivo[27].

---

[23] En otros textos de Bergamín, por estas fechas, se alude al alzamiento como traición y al asesinato de víctimas inocentes como una lucha entre hermanos que, como el asesinato de Abel, no quedará sin castigo: "Nadie podrá ocultarla, esa sangre de Abel que se enciende como un grito estelar en nuestro cielo. Como estrella del alba. Estrella nunca vista. Lucero de verdades. Los que la han traicionado doblemente, huirán como las sombras, cuando, al alborear sangriento, después de haber cantado el gallo muchas veces, el llanto silencioso de Pedro vuelva a afirmar de nuevo a Cristo" (José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, pp. 56-57). Imagen parecida utiliza en *La niña guerrillera* (precisamente su Jornada Segunda recibe el subtítulo de "Estrella nunca vista") y en *La sangre de Antígona* (donde Etéocles y Polinices se funden con las figuras de Caín y Abel).

[24] Acusación contra las fuerzas aliadas al frente nacional, formadas por contingentes ajenos al pueblo español. Ver nota 4 a esta obra.

[25] "La verdad más clara de España, más que nunca clara, evidente en la sangre y el fuego que nos envuelve, es ésta: que de un lado está el pueblo español, todo el pueblo español, todos los pueblos de nuestro suelo; con conciencia de serlo; con su tradición y su historia; con su pasado y su porvenir, más que nunca abierto y luminoso; con las verdades claras de su vida y de su esperanza" (José BERGAMÍN, "La triple impostura del fascismo", *El mono azul*, 7 (8 octubre 1936), p. 6; reproducido en *Cristal del tiempo*, edición de Gonzalo Santonja, Guipúzcoa, Hiru Argitaletxea, 1995, pp. 95-96).

[26] Dimensión diabólica de la guerra que aparece en otros escritos suyos. Así, es descrita como una espantosa "nada" en "La música, la pintura y la guerra" (José BERGAMÍN, *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 80-84); como suicidio de los pueblos en "Paz con paz, guerra con guerra" (*Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, pp. 167-180); y como atentado contra la voluntad divina, cuyo imperativo es el amor, en "Pasar y suceder" (José BERGAMÍN, *Disparadero español, III: El alma en un hilo*, México, Séneca, (Árbol), 1940, pp. 228-231).

[27] Bergamín cambia el orden de esta intervención del Coro y de la respuesta de Hécuba, obviando las alusiones a la condición regia y troyana de los protagonistas de la tragedia. Reproducimos el pasaje, tal y como queda en la versión de Pérez de Oliva: "CORO. *Puedes, señora, esperar que Polidoro siendo de edad, pues tiene para ello bastante riquezas, podrá librar tu persona de este cativerio y vengar las muertes que te son causa*

TEODORA. ¡Ay! Aun podría ser que aquella flor que de mí salió, después hiciese fruto de sí, con lo que yo me consolase. ¿Pero qué es lo que digo? ¿Qué espero yo ver con tantos años y tantas desdichas? ¿Para qué deseo que mi hijo viva, si habrá de perecer como los otros han perecido? ¿Esperanza y consuelo queréis buscarme con su vida? Verdad es que yo así lo siento. ¡Mas, ay, desventurada, que estoy hablando de esperanza y consuelo, y mi hija muriendo!
CORO. ¡Oh, mira Teodora! ¿Qué es esto que traen por el camino en unas andas?[28]
TEODORA. No alcanzo yo a verlo.
CORO. Niño parece, por el tamaño, entre las manos de quienes lo levantan. Hacia acá vienen. Ya nos le dejan a la puerta.
TEODORA. ¡Oh niño desventurado, quienquiera que seas, que a ti también te cortaron la vida en tan tierna edad; más, mucho más desventurada tu madre si viva la tienes, y si no te tenía más que a ti! ¡Traedlo, mujeres; ya que a nosotras nos ha venido, le llevaremos a enterrar con la mía; le haremos con nuestras manos un hoyo junto al suyo para sepultarle, pues fue compañero inocente de su desventura!
CORO. Abramos del todo esta puerta. ¡Oh cielo! ¡Oh tierra! ¡Oh gran poderío de Dios! ¡No pereceríamos todas de una vez sin que para nuestra muerte se hicieran por menudo estos terribles aparejos!
TEODORA. ¿Qué habéis visto, mujeres? ¡Que me dais espanto!
CORO. ¡Hemos visto tus espantables persecuciones, tus grandísimos males, tus gemidos eternos, tu postrera muerte!
TEODORA. ¡Mostrádmelo! No me lo ocultéis.
CORO. ¡Veslo aquí, míralo tú!
TEODORA. ¡Oh, hijo mío! ¿Así vienes a consolar a tu mísera madre de la muerte de tu hermana? ¿Así vienes con tus heridas a doblar mis dolores? ¡Ah, fuego que siento! ¡Oh,

---

de tanto dolor. HÉC[UBA]. ¡Ay! Aun podría *bien* ser que aquella flor, que de mí salió, después hiciese fruto de sí, con lo que yo me consolase. Pero ¿qué es lo que digo? ¿Qué espero yo ver con tantos años y *tal fortuna*? ¿*O por* qué deseo *ver a* mi hijo *en contienda de griegos, do han todos* los otros perecido? *Bive mi hijo, doquiera que estás, y goza en sosiego de tu vida suave. Pierde el cuydado de vengar a tus padres, que sus casos no tienen remedio. O hijo mío, quando de ti me acuerdo conozco quánta fue mi prosperidad, pues viéndome seguido tan ásperamente mi cruda fortuna, aún no ha podido tanto hazer que no me dexasse consuelo de mis pensamientos.* CORO. Consuelo *en verdad* te puede ser *Polidoro,* si *tú* haces cuenta que a él solo pariste y *que está* vivo *y hermoso, de donde se espera que adelante procederá tu linaje.* HÉC. *Sí espero yo que de allí procederá generación adelante, que resucite la memoria de Troya.* Mas, ¡ay, desventurada!, estoy hablando *en* esperanza y consuelos, y mi hija muriendo" (Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro,* edición de C. George Peale..., p. 90).

[28] Como en *Hécuba triste*, será la protagonista quien descubra y llore al lado del cadáver de su hijo. Sólo se permitirá un cambio, por la verosimilitud a que la paramera de Ávila le obliga. Así, el pasaje del maestro castellano decía: "¡Oh, señora!, ¿qué veo venir por la mar?. ¿Es pece? ¿o es tronco!. Mas no, es fino cuerpo anegado en las aguas" (Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Hécuba triste,* en *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva...*, folio 111v.; y Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro,* edición de C. George Peale..., p. 90). Desde "CORO. ¡Oh, mira Teodora" hasta "CORO. ¿Dónde va Teodora así desmayada?...sepultura" se sucede todo el diálogo en el orden y contenido idéntico, aunque con las variantes lógicas de nombre y estado, a la versión de Oliva (Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro,* edición de C. George Peale..., pp. 90-92).

tinieblas! ¡Oh, furia! ¡Oh, infierno! ¿Dónde iré? ¿Dónde voy? ¿A quién llamaré? ¡Dadme armas; traedlas, mujeres; traedme a Leoncio; a Leoncio quiero que me busquéis...
CORO. ¡Grande es la fuerza de la ira! Mirad un cuerpo tan flaco de mujer que antes apenas se podía sustentar sobre un cayado, ¡qué enhiesto está, qué erguido; qué poderoso y fuerte se levanta! Parece Teodora aquella infeliz reina de Troya que llamaron Hécuba triste, pues perdía sus hijos tan lastimosamente![29]
TEODORA. ¡Acabad ya, desventuradas, de seguirme! ¡Hartaos ya de mi sangre! ¡Venid, si algunas quedan! ¡Cubridme todas de pesares y duelo! ¡Quitad de mí toda esperanza! ¡Apartad la piedad! ¡Tenedme en vuestras duras prisiones de tal modo que ninguna mujer afligida pueda comparárseme!
CORO. Acostumbrada Teodora a sufrir tantos males, ya no los teme.
TEODORA. ¡Oh, sueño de la noche, que entre sombras figuraste mis desdichas venideras, qué verdadero has sido!
CORO. ¡Triste y verdadero!
TEODORA. ¡Oh, mujeres! Ahora siento que los dolores de nuestros partos, son dolores que parimos para siempre, y que nos quedan guardados para cuando estos graves daños de nuestros hijos acontecen.
CORO. ¡Así lo sentimos nosotras!
TEODORA. Ahora ¿qué podremos hacer, mujeres?
CORO. ¿Qué podrán hacer mujeres tan débiles como nosotras, tan sin fuerzas ni poderío?
TEODORA. Yo sí sé lo que haremos; que esto mueve más a la venganza que al dolor. ¡Creí que en toda la noche no cabría mi dolor y mi llanto, y ahora la siento abrirse, ante mí, larga, larga y grande para que me quepa también en ella la venganza! Vosotras, mujeres, llevadme acá este cuerpecito para que lo envuelva con mis ropas. Hemos de ir a enterrarlo con su hermana.
CORO. Veslo aquí ¡oh mezquino joven, casi niño, y qué herida traes en el pecho! ¡Bien parece la rabia con que te mataron, según es de grande! ¡Hubieran podido matar con ella a un toro, que para ti mucho menos hubiera bastado! ¡Oh, qué lindo pecho! ¡Qué brazo, qué piernas, qué pies! ¡Qué cuerpecito todo! ¡Qué boca y qué frente! ¡Qué cabello undoso, suave! ¡Qué hermosura tan grande que aun la muerte no pudo quitártela! ¡No desprendas, mujer, tus tocas, ni tu mano, no dejes así descubierta tu cabeza que a la luna blanquea! Nosotras tenemos con qué cubrirle.
TEODORA. Hacedlo vosotras; que yo no puedo verlo, ni puedo hablar.
CORO. ¿Dónde va Teodora así desmayada? Se sale fuera. En aquella piedra se sienta, vueltos los ojos a la soledad. Dejémosla estar mientras le cansa el dolor, que es un solo remedio que puede tener para no sentirlo. Nosotras pongamos ahora este cuerpecito en un lienzo más limpio; quitémosle un poco la sangre y la tierra que trae con ella pegada a la piel, con cuidado para no lastimarlo: después lo lavaremos mejor en la fuente. Los pies así juntos. Las manos en el pecho y bien compuesto su cabellico. ¡Parece flor cortada a la mañana que está desmayada con el sol del mediodía! ¡Vedle, como sueña dormido en esta claridad de luna que le enciende el pálido rostro! Cojamos ahora estas yerbas más verdes, de que le hagamos una camita, y la cabecera sembremos de flores. Muy bien está así. Sentémonos, a su alrededor, guardémosle todas, rezándole, mientras Teodora vuelve, y nos lo llevamos con su hermana a darle sepultura.

[29] Establece Bergamín el vínculo de unión de su obra con la de Pérez de Oliva, al aludir al adjetivo “triste”, añadido por el poeta renacentista a la tragedia euripidea.

ASÍ TERMINA EL ACTO PRIMERO

ACTO SEGUNDO

(*Una fuente a la salida del pueblecito, en el camino que lleva al cementerio. Altozano desde el que se mira todo el campo de la paramera nevado de claridad lunar).*

CORO. Esperemos aquí a Teodora, que fue, de puerta en puerta, a buscar ayuda para su venganza. Cerradas tememos que las encuentre; que detrás de cada una de ellas no debe quedar hombre vivo, sino simples mujeres como nosotras, ancianos y niños temerosos.[30]

[30] Situación desoladora que provocan las guerras, la misma que evocó Eurípides en *Las troyanas*: "(...) cuando la soledad ocupa una ciudad para mal, languidece el cuidado a los

Dejémonos aquí con mucho cuidado estas parihuelas para que el lindo cuerpecito no se nos caiga. Lavémosle mejor, ahora, con esta agua fina y trasparente: porque Teodora lo halle tan hermoso cuando vuelva que le parezca que se lo trajimos del cielo. Ya viene. Sólo otras mujeres la siguen. Debió sucederle como temimos. ¿Qué hubo, Teodora, a ningún hombre conmovieron tus llantos, que te volviste tan sólo acompañada de mujeres, como te fuiste?

TEODORA. ¿Aquí os estabais esperando? Seguida sólo de mujeres vengo, lo mismo que me visteis ir. Pero miento: que también me siguen balidos de ovejas y gruñidos de cerdos y alborotos de gallineros. Me siguen los mugidos de los toros y los más quejumbrosos de la vaca parturienta, mejor aventurada que nosotras pues está alumbrando a sus criaturas, y a ella se las dejarán vivir; me siguen los aullidos de los perros hambrientos, que quisieran lamer mis huesos como si yo fuese para ellos la misma luna. ¡Ay! ¡Malaventurada!, ¡que fui a buscar un pueblo de hombres adonde a todos les arrebataron la vida! Este camino del cementerio hemos de seguir, si es que queremos encontrarles; que allá se están, de seguro, todos los que no quedaron en esta tierra. ¡Maldición sobre los verdugos! ¡Que ésta fue la tierra que les dieron, cuando ellos se la demandaban para, con sus manos, labrarla! ¿No queríais tierra?, les dijeron, pues ¡tomadla, que, enterrados en ella, para siempre la tendréis como cosa vuestra![31]

CORO. Horroriza, Teodora, oír lo que dices, y que sea la misma verdad esto que nos cuentas de que no haya quedado un solo hombre joven y fuerte con nosotras, para

---

dioses y ya no reciben culto. Resuena el Escamandro con los lamentos, numerosos, de las cautivas sometidas al sorteo de sus amos" (EURÍPIDES, *Las Troyanas*, en *Tragedias, II*, edición de Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 283), 1999, p. 202, vv. 27-30). En "Por tierra que todo es aire" aparece el siguiente aforismo de nuestro autor: "La mujer no puede tener derechos humanos (ni sus obligaciones correspondientes, por supuesto). Tiene privilegios divinos. Como la niñez. Y tal vez como la vejez" (José BERGAMÍN, "Por tierra que todo es aire", *Nuevo Índice*, Madrid-México, 1 (enero 1982), p. 21). Mujeres, ancianos y niños a los que une el aparecer como víctimas inocentes de un conflicto que no han buscado.

[31] Alusión a "uno de los asuntos más polémicos de la República. Durante más de una generación se había ido tomando conciencia de que la existencia de casi dos millones de campesinos sin tierra, concentrados sobre todo en la mitad sur, constituía uno de los problemas sociales y económicos más serios del país. Pero no había acuerdo sobre el modo de resolverlo. Los socialistas exigían una reforma radical para crear colectividades rurales, la izquierda republicana quería cambios prudentes y los republicanos moderados se inclinaban por una reforma más limitada. La opinión conservadora se oponía a la intervención estatal y esperaba que la expansión de la economía urbana y los procesos generales de cambios tecnológicos y desarrollo contribuirían a remediar la situación" (Stanley PAYNE, "Antecedentes y crisis de la democracia", en AAVV., *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, pp. 28-29). La reivindicación de la tierra para quienes la trabajan aparece como tema fundamental en varios poemas del romancero de la guerra civil (en *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra...*, Poema 3: "¡Campos! (1936), p. 5, de Roger de Flor; Poema 4: "Otra ofensiva" (1936), pp. 5-6, de Luis de Tapia; Poema 7: "Romance de los campesinos que luchan en los campos de Aragón y Andalucía" (1936), pp. 9-10, de Pla y Beltrán; Poema 29: "El labrador" (1937), pp. 38-39, de F. Ibáñez Burgos; Poema 30: "Soldado"(1937), pp. 39-40, de Pedro Garfias; Poema 33: "El campo" (1937), pp. 43-45, de Juan Gil-Albert; y Poema 36: "Hermano campesino" (1937), pp. 47-48, de Luis de Tabique).

defender nuestra justicia. ¡Dios sabe que no merecíamos este castigo! ¡Que sólo pedimos su tierra para trabajarla, sembrándola de nuestra sangre, floreciéndola con nuestros hijos!
TEODORA ¡Pues ved qué desdichada sangre, que sólo ha florecido para madurar estos tristes frutos de muerte![32] ¡Oh hijo, hijo mío! ¡Ay, que ya no puedo besarte sin que se me hielen los labios en tu carita endurecida por la muerte; como cuando era niña y besé por última vez la frente yerta de mi madre!
CORO. Deja, Teodora, esos extremos, y oigamos a estas otra mujeres, compañeras nuestras, que con tu hija se fueron para acompañarla, siguiéndola de lejos, como aquellas santas mujeres a Nuestro Señor.[33] Oigámosles lo que nos cuentan. ¿Pero, qué te sucede Teodora? ¡Oye, mujer, despierta![34] No responde. Muerta parece, a los pies de su dulce prenda. ¡Levántate, Teodora! Verás las mujeres que fueran con tu hija, y que ya han vuelto.
TEODORA. ¿Dónde están?
CORO. Aquí estamos, Teodora, que ya volvimos.
TEODORA. ¿Mi hija?
CORO. Ya está en reposo, fuera de nuestros trabajos y miserias.
TEODORA. ¿Muerta?
CORO. Muerta queda, descansando en la blanda tierra que nosotras mismas le abrimos con nuestras manos[35].
TEODORA. ¡Dejadme que yo sola me vaya con ella para siempre[36]!
CORO. ¿Qué grave decaimiento es éste, mujer? ¿Ya no sabías su muerte, que así echas de nuevo tanta muchedumbre de lágrimas? No pongas tu cabeza en esa piedra tan dura: ves

---

[32] En otros textos de Bergamín sobre la sangre, se matiza su doble simbología como fuerza creadora y destructora: "El llanto y la sangre del poeta se juntan en el mar del morir para afirmar la perduración de la vida" (José BERGAMÍN, "La muerte vencida", en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 39-47) o "El sentido sacramental del matrimonio del que no debe excluirse (...) la procreación o generación de los hijos, sí es, sí debe ser, una consumación feliz del pecado contra el amor por su mismo fuego, el que nos quema por la sangre" (José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", en *El clavo ardiendo*, Barcelona, Aymá, 1973, pp. 59-126).
[33] Las alusiones a escenas evangélicas son muy frecuentes en el teatro de Bergamín (véanse las notas 32, 100 y 113-121 de *Tanto tienes*, o el inicio del Cuadro Séptimo de *La niña guerrillera*, pp. 140-142). Aquí le sirve para intensificar el papel de mártir de Teodosia quien, al igual que Jesucristo, es acompañada, desde lejos, por mujeres en el momento de su pasión y muerte (*Mateo* 27, 55-56 o *Marcos* 15, 40-41).
[34] Retoma el texto de Pérez de Oliva desde "CORO. (...)¡Oye, mujer despierta!. No responde. Muerta parece, a los pies de su dulce prenda. ¡Levántate, Teodora! Verás las mujeres que fueran con tu hija y que ya han vuelto." hasta "TEODORA. Vamos. Los pondremos juntos a los dos; donde ya no puedan tocarles nuestros males ni sus desdichas". Coincide en el orden y expresión con las intervenciones de la escena V de *Hécuba triste* y Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, edición de C. George Peale..., pp. 92-95). Anotaremos las variantes más significativas de este fragmento en la nota correspondiente e indicaremos mediante cursiva, como hemos ido haciendo hasta ahora, las variantes en el texto renacentista.
[35] "CORO. Muerta queda *sobre el sepulcro de Achilles*" reza el texto de *Hécuba triste* (*op. cit.*, p. 93).
[36] En la versión del maestro Fernán Pérez de Oliva resulta mucho más combatiente en esta intervención: "HÉC[UBA]. *Tomad algún arma, y embiadme con ella*" (*op. cit.*, p. 93).

aquí mis rodillas y mis faldas compuestas para que sobre ellas puedas recostarla mejor. Álzala un poco más: así estarás más descansada. Vosotras, compañeras, sentáos aquí cerca, desde donde podemos ver el cuerpo del niño, y mientras oiréis como vimos morir a su inocente hermana. ¿Y tú, mujer, no quieres oírlo? ¿No respondes? En ninguna cosa parece viva sino en estas lágrimas que arroyo hacen por mis faldas abajo. ¡Espantada estoy de que pueda haber tanta humedad en cuerpo tan seco! Dejémosla ahora acabar este llanto, hasta que quiera oírnos; y miremos estas altísimas llanuras[37] en las que habremos de enterrarnos para siempre jamás. ¡Oh mar de tierra dura y extendida como el de las aguas profundas! Las claras del cielo que reflejas entre las sombras de estas nubes que pasan, oscureciendo las de la luna, parecen las ondas de la mar que suben no más de cuanto puede subir el agua movida por el viento, y bajan, después, otra tanta caída. Y son como nuestros destinos, que nos suben hasta los cielos, algunas veces, y en breve espacio nos vuelven a descender a los infiernos. Como miramos aquí a Teodora, que habiendo ascendiendo por voluntad de Dios a la prosperidad de sus muchos hijos, ahora la vemos sin ninguno, descendida hasta la profunda oscuridad de tantos dolores. Vuestras sombras sobre los campos de la tierra, ¡oh nubes del cielo!, alguna vez también se deshacen, como nuestros ojos, en fértiles y copiosos llantos. Y este suelo nuestro, tan duro y frío, parece el espejo que recoge de vuestra figura lo pasajero de los tiempos que, sin otra esperanza que la de perderlos, nos dejó Dios. ¡Bienaventurados sois los que perecisteis, que al polvo de la tierra volvéis, y para nunca más tornar![38] Pues ahora conozco que es mejor la crueldad de los enemigos que nos mata para acabarnos, que la piedad que pueden tenernos para prolongar una vida que sólo nos alarga sus tormentos[39]. ¡Ay! ¡Si es cosa terrible sentirse caer entre las manos de Dios vivo, más terrible cosa parece, sentir que pueda Dios dejarnos caer así de su mano!

TEODORA. ¡Oh cuán verdaderamente habéis hablado de Dios![40]

CORO. Ya parece, mujer, que escuchas lo que decimos. ¿Quieres que te contemos ahora la muerte de tu hija[41]?

TEODORA. Sí quiero; que es lo que más deseo saber.

---

[37] De nuevo vuelve Bergamín a convertir el mar que observaban las troyanas en la paramera de Ávila (*op. cit.*, pp. 93-94), aunque el "espíritu de la letra" es el mismo: de la mayor fortuna a la peor de las adversidades para Hécuba; y de los cielos hasta los infiernos en el caso de Teodora.

[38] Para el recurso a las "Bienaventuranzas", ver la nota 32 a *Tanto tienes cuanto esperas* y la nota 101 de *La niña guerrillera*.

[39] "*Prefiero* - les digo a mis pocos amigos de estos mundos- *ser enterrado vivo que desterrado muerto*" (de una carta de Bergamín a Justino de Azcárate, fechada en noviembre de 1954; recogida por Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*, Madrid, Turner, 1985, p. 185.

[40] Esas referencias a Dios no aparecen en el texto de Pérez de Oliva y son sustituidas por la "fortuna" (*op. cit.*, p. 94).

[41] La voz que narra la muerte de Polixena/Teodosia es mucho más comprensiva que la de Taltibio, servidor de Agamenón, que aparece en la versión de Eurípides (en EURÍPIDES, *Tragedias, II*, texto revisado y traducido por Antonio Tovar, Madrid, CSIC (Autores Griegos y Latinos), 1982, pp. 132-136, vv. 484-582). Esta innovación no se debe a Bergamín, sino que es mérito de Pérez de Oliva Así, en *Hécuba triste*, el Coro de mujeres que acompañaron a Polixena será quien relate su muerte (Fernán PÉREZ DE OLIVA *Hécuba triste*, en *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva...*, folios 115 r-116v.; y Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, edición de C. George Peale..., pp. 94-95).

CORO[42]. Después que de ti nos apartamos, con pasos apresurados fuimos siguiéndola. Un poco alejadas y callando, para que aquellos malvados no nos lo entorpecieran. Subimos con ellos hasta los tapiales del cementerio, y allí mismo, sin entrar en él, como para no profanar la muerte con el crimen, la dejaron sola. Allí estaban también, Teodora, - razón tuvimos de advertirte - los hijos de Leoncio; quisieron acercársele esos jovenzuelos, para sostenerla, y ella no se dejó, diciéndoles: no me toquéis; dejadme morir sin que me toque hombre: que yo tendré mi cuerpo tan quedo como tengo perdido el temor de la muerte. Cuando esto oían, hicieron entre ellos cierto rumor, como si tanto valor de inocencia les espantase. Entonces, el que los mandaba, les hizo enmudecer a todos, ordenándoles que hiciesen fuego. El pañuelo, que alguno le dio para que se tapase con él los ojos, lo había dejado caer al suelo; con sus manitas trémulas se había abierto un poco la ropica, desnudando su cuello blanquísimo y el principio del pecho tierno, como si quisiera enseñar con ellos la debilidad y pureza de la vida que le iban a quitar: y aunque estaba a un paso de la muerte, no se olvidó tu criatura de su honestidad, pues con las manos detuvo su ropa entre las piernas, porque en la caída no hiciesen fealdad ninguna de su cuerpo. Todos quedaron consternados, al parecer, por ese reproche que una débil niña, con morir, les hacía de su cobardía. Uno de ellos quiso gritar con una vocecilla ronca: ¡arriba España! Nosotras murmurábamos callandito: abajo, abajo, abajo, hasta los profundos infiernos la habéis hundido. El que los mandaba, de un manotón le dejó al del grito sin resuello; y luego, con un gesto indiferente, como encogiéndose de hombros, bebióse de un trago alguna bebida muy fuerte que en un vasito le ofrecían: tosió y ordenó que allá la dejasen sin tocarla, y al instante le siguieran. Esperamos ocultas hasta que les vimos ya lejos; después recogimos su cuerpecito hecho un dolor de las heridas con que le atravesaron tantísimas balas. Allá nos le llevamos adentro, abriéndole un hoyo con nuestras manos en la tierra bendita de Dios. Y la cubrimos con hojas verdes y florecillas de los campos para dejártela guardada hasta que tú fueses.[43]

TEODORA. ¡La gloria, hijos, que yo hubiera querido que en la vida tuvieseis, ganáis vosotros con la muerte! Cuando mejores me parecéis, tanto yo quedo con mayor razón de estar padeciendo por vosotros este quebranto. ¡Oh, si alguno hubiese que supiera contar a

---

[42] Las circunstancias y personajes protagonistas del asesinato de Polixena son lógicamente adaptadas en el caso de Teodosia a la época de Bergamín y a la guerra que a éste le tocó vivir. Así, en el texto de Oliva, los causantes de la muerte no quedan en el anonimato de una mera etiqueta – aquellos malvados, ellos, los hijos de Leonico, el que los mandaba, alguno, todos, uno de ellos, el del grito -, sino que aparecen claramente aludidos: Pirro, Agamenón (*op. cit.*, pp. 94-95). También cambia la manera de morir de Polixena, degollada por la espada de Pirrro, mientras Agamenón "limpiaba sus ojos" (*op. cit.*, p. 95); y de Teodosia, fusilada con "tantísimas balas" y por orden de un militar que se nos muestra "con un gesto indiferente, como encogiéndose de hombros" y bebiendo alcohol.

[43] Las mujeres troyanas/españolas que acompañaron a la joven cuentan la valentía y entereza que demostró ésta a la hora de su muerte de manera muy similar en ambas obras, la de Pérez de Oliva y la de Bergamín. Pero no fue el mismo el comportamiento de los soldados enemigos después de su muerte: "Cuando esto fue un hecho, todos decían por el campo, que ninguna mujer parió tales hijos como tú pariste, y movidos de grande compasión, todos le hacían la fiesta que un cuerpo muerto puede recibir. Cubríanla toda de flores y hojas, y quemaban incienso y otros olores, y hacían grandes prometimientos, para adornarle la sepultura. Y el rey Agamenón nos mandó, que viniésemos a decirte que luego fueses al entierro, porque allí estaría guardado el cuerpo de tu hija, *hasta que tú fueses*" (*Hécuba triste*, (fol. 116r-116v; y p. 95, en la edición de Peale).

las gentes cómo mis desdichas han sido, porque, entre todos, me ayudasen a gemir mi gran desventura!
CORO. Tiempo es ya de que nos vayamos a enterrar también a tu hijo, Teodora, no sea que pudiesen volver para impedírnoslo.
TEODORA. Vamos. Los pondremos juntos a los dos; donde ya no puedan tocarles nuestros males ni sus desdichas.
CORO. ¿Qué sombras son ésas que parece que vienen hacia nosotras? Ya oímos sus pasos. Ahora que un refilón de luna le dio en el rostro, vemos, Teodora, que es Leoncio. ¡Dios parece que nos le trae para tu venganza y su castigo!
TEODORA. ¿Viene solo? ¿Trae armas?
CORO. Él viene sin ellas; pero sus dos hijos que le acompañan, sí parece que traen un fusil cada uno.
TEODORA. Pues hacedme pronto lo que voy a deciros. Muchas somos y ellos sólo tres: dos mozalbetes débiles con un viejo, que, aunque desarmado, será el más fuerte. Separarles, quitándoles a los jovenzuelos las armas, nos será fácil. Mucho más, que yo voy a engañarle fingiendo que no sé todavía la muerte de mi hijo, hasta que escuche lo que él diga, que querrá tratar de disimularlo. Apartad estas parihuelas para que podáis llevároslas sin que os vean, que por el camino os encontraremos después nosotras. Vosotras escondeos aquí conmigo. Traedme, también, de la labor que hacíamos, aquellas agujas largas y fuertes, muy agudas, por si las tuviéramos que necesitar. ¡Pronto! ¡Pronto! ¡Que ya se acercan!
CORO. Cuchillos tenemos y alguna navaja que recogimos en la casa cuando tú nos llamaste esta noche. También nos llegaremos, alguna, corriendo, por las agujas que pediste. ¡Siento horror de lo que prepara hacer Teodora; que, tal como le miramos el rostro al oírnos contar la muerte de su hija, ponía frío en el corazón pensarlo siquiera!
TEODORA. ¡Pronto, pronto! Que si somos tantas mujeres y tuvimos manos y brazos para cavar la tierra cubriendo con ellas plantas y hombres, también las podemos tener ahora para arrancarles a nuestros verdugos del pecho el mal corazón con que destrozaron el nuestro[44].
CORO. Contigo estamos todas, Teodora, temblando más de ira que de temor, para ayudarte en la venganza. Ya hacemos lo que nos mandaste[45].
TEODORA. Pues quedaros tan sólo dos o tres conmigo y esconderos las otras; que ya está aquí Leoncio. Nos conviene dejarle a él hablar primero.

---

[44] Recuerdo a esa doble dimensión de la sangre, fecundadora y destructora (ver nota 32), tema sobre el que girará otra de sus tragedias, *La sangre de Antígona*.

[45] Se reanuda el texto de Pérez de Oliva, en la escena VI, con diversas variantes, algunas de las cuales afectan a la trama principal. Así, Polimnéstor hace más hincapié en la amistad y dinero recibidos de Hécuba y le ofrece pedir a Agamenón que la deje quedar – junto con su hijo – en su casa. No obstante, oculta el hecho de que entregó a Polidoro a la muerte y no rechaza el supuesto tesoro que Hécuba quiere entregarle (*op. cit.*, pp. 96-97). El texto tomado por Bergamín iría desde "CORO. (...) Ya hacemos lo que nos mandaste" hasta "LEONCIO. En mi casa quedó escondido, seguramente; que aunque él quería salir para buscarte, yo he querido a la fuerza impedírselo, por el peligro que esta noche podía correr...". Se omite, por tanto, todo el diálogo entre Hécuba y Polimnéstor – ocho intervenciones por parte de cada uno de los personajes – , donde la protagonista engaña al codicioso Polimnéstor con un tesoro fingido y consigue llevarlo hacia una tienda cercana (*op. cit.*, pp. 96-97).

LEONCIO. ¡ Oh, Teodora, a quien yo tuve siempre deseo de agradar y servir, como mujer que fuiste de quien yo estimaba y quería como uno de mis mejores amigos! En ti veo que en las cosas humanas no hay firmeza ninguna. Ésta, tu hija, que ahora mataron, me ha puesto en gran dolor, tanto porque moría sin culpa y siendo tan niña, como por el nuevo y terrible pesar que a ti te habrá dado. ¿Viniste por aquí para ir a enterrarla? Me alegro encontrarte, por si algo de mí hubieras menester; dineros o cualquier otra ayuda. Yo te daré lo que quisieres o necesites

TEODORA. Perdóname, Leoncio, que ni siquiera pueda alzar los ojos para mirarte; porque tantos fueron los males que me han perseguido, que siento vergüenza de ser vista tal como me han dejado destruida. Pero agradezco tus ofrecimientos, más por la buena voluntad que con ellos me muestras que por el provecho o consuelo que me puedan traer. Ahora yo quiero preguntarte por mi hijo: ¿En tu casa guardado lo dejaste? ¿Estaba bien? ¿Preguntaba por mí? ¿Deseaba verme?

LEONCIO. En mi casa quedó escondido, seguramente; que aunque él quería salir para buscarte, yo he querido a la fuerza impedírselo, por el peligro que esta noche podía correr...

TEODORA. ¿Son éstos tus hijos[46]?

LEONCIO. Éstos son.

TEODORA. ¡Ay! ¡Qué lindos jovenzuelos parecen! ¡Dios quiera guardártelos como tú me guardaste al mío! Aunque siendo tan criaturas, veo que ya tú les pones en las manos su propia guarda[47].

LEONCIO. Tiempos son éstos en que la necesitan, Teodora, ¡que nadie sabemos de quién nos podemos fiar!

TEODORA. Bien dices, Leoncio, ¡ninguno lo sabemos eso!

LEONCIO. ¿Por qué me dices eso, Teodora, con ese modo tan extraño?

TEODORA. Tú debes saberlo sin que yo te lo diga, Leoncio, ¿o quieres que te lo digan también conmigo estas otras mujeres?

LEONCIO. ¡Ah! ¡Traidora mujer! ¡Ay, mujeres rabiosas! ¡Soltadme, que me habéis sorprendido a traición por las espaldas! ¡Hijos, hijos! ¿qué hacéis? ¿por qué no disparáis vuestras armas para defender a vuestro padre?

TEODORA. ¡Vosotras aseguradlo bien! Y vosotras no le matéis los hijos disparándoles sus fusiles. ¡Que no haya ruido! ¡Echad allá fuera esas armas! ¡Apuñaladlos! ¡Que la sed

---

[46] La escena VI de *Hécuba triste* termina con tres intervenciones más que sí recoge – con alguna variación – Bergamín: "HÉC[UBA]. ¿Son éstos tus hijos? POLIM. Estos son. HÉC. ¡*O* qué lindos *y qué gentiles niños*! *Plega a* Dios, *Polimnéstor, que nunca los veas en la fortuna que yo he visto a los míos. Vayan ellos con nosotros, y ésta tu compañía mándala que se aparte lejos de aquí, no entienda los secretos en que andamos, no fuessen por ventura descubiertos a los griegos, para daño tuyo y mío*" (*op. cit.*, pp. 97-98); y otras dos que no aparecen en *La hija de Dios:* "POLIM. Vosotros hombres de mi guarda, tornaos al aposento de Agamenón y esperadme allí, que yo y mis hijos nos yremos paseando por esta ribera del mar. HÉC. Agora vamos: darte he el thesoro" (*op. cit.*, p. 98). De esta forma, el asesinato no se presentará ante los ojos del público, sino que es relatado por el Coro en la escena siguiente (*op. cit.*, pp. 98-100).

[47] En la Escena VII de *Hécuba triste*, tras un lamento del Coro por la derrotada ciudad de Troya, se retomaba el castigo a Polimnéstor por parte de las mujeres troyanas con las siguientes palabras: "POLIM. Dexadme, mugeres, soltadme el cabello. CORO. Asido tienen nuestras compañeras por el cabello a Polimnéstor" (*op. cit.* p. 99). Estas tres intervenciones no aparecen en la versión de Bergamín.

de sangre que da la venganza se sacia mejor de esta manera; como la del agua, llenándonos con ella toda la boca! ¡Traedme aquí esos cuerpos ensangrentados para que él los vea por última vez morir de esta manera!
LEONCIO. ¡Oh! ¡Y cómo asesináis a mis hijos, hienas furiosas! ¡Matadme así a mí, pero no a ellos![48]
TEODORA. ¡Tú nos diste el ejemplo![49] ¡Pero yo te haré que no lo veas! ¡Sujetádmelo bien, mujeres!
LEONCIO. ¡Ay! ¡Ah! ¡Ay! ¡Me han saltado el ojo derecho! ¡Ahora el izquierdo me atraviesan metiéndome una aguja encendida! ¡Ay! ¡Ay! ¡Que no veo con la sangre y el tremendo dolor que siento! ¡Oh, dadme de una vez la muerte, coserme el cuerpo a puñaladas con vuestros cuchillos! ¡No me dejéis así! ¡Esperad, esperad! ¿Dónde huís[50]?
CORO. ¡Oh, qué furioso tropel de mujeres salimos huyendo! A Teodora llevaremos de aquí. ¡Ay qué cosa tan temerosa, que a los muchachos muertos los han arrastrado por los suelos, y Leoncio corre de un lado a otro, enfurecido, con los ojos vacíos y toda la cara ensangrentada! ¡Oh! ¡qué cosa tan espantable, aunque bien merecida![51]
LEONCIO. ¿Dónde está Teodora? ¿Dónde va? ¿Dónde iré? ¿Por dónde seguirla? ¡Quiero apretarla entre mis manos, machacar sus huesos con mis dientes!
TEODORA. ¿Qué dices, malvado? ¿Qué nos buscas en esta noche perdurable en que te hemos metido?
LEONCIO. Por la voz te siento muy cerca. ¿A qué parte estás? ¡Por aquí creo que te he oído!
TEODORA. Quiero apartarme. Apartaos, mujeres. Dejadlo cansar.
LEONCIO. ¡Oh, si hubiera alguno de tal poder que ahora me prestara sus ojos para devolvérselos con mi vida! ¡Ah, que ninguna tengáis piedad de mí, para que acabarais de matarme! ¿Nadie oye mis voces ni mis gritos? ¡Matadme por piedad[52]!
TEODORA. ¿La tuviste tú de los míos?
LEONCIO. ¿Dónde estás, malvada? ¡Acércate que tome tu vida!
TEODORA. ¿Y qué venganza, desventurado, tomarías con ella, si mi vida ya no la quería yo más que para esto[53]?

---

[48] Vuelve de nuevo al texto de Pérez de Oliva: "POLIM[NÉSTOR]. ¡O que matan a mis hijos! ¡O crueles malvadas!" (*op. cit.*, p. 99), con una pequeña variante, pues Polimnéstor no tiene el rasgo generoso de entregarse por sus hijos, como Leoncio.
[49] En *Hécuba triste*, es el Coro, y no Hécuba / Teodora quien recrimina a Polimnéstor / Leoncio: "Tú diste el exemplo" (*ibidem*).
[50] "POLIM. O mi ojo derecho, quebrado lo han: agujas me meten por el yzquierdo. Valedme, si oys, gente de Thracia." (*ibidem*).
[51] "CORO. ¡Oh, qué tropel de mujeres *sale* huyendo*! A Hécuba sacan afuera*. ¡Ay! qué cosa tan temerosa, los muchachos muertos *sacan arrastrando* por los suelos. *Polimnéstor viene tras ellas, los* ojos *sangrientos y la espada en su mano derecha, y la yzquierda tendida adelante.* ¡O qué cosa tan espantable, aunque bien merecida! *Vamos allá; ayudarlas hemos*" (*ibidem*).
[52] Sigue el texto, casi "al pie de la letra": "POLIM. ¿Dónde está *Hécuba*? ¿Dónde va? ¿Dónde iré? ¿Por dónde *la* seguiré? *Comeré de sus carnes, moleré* con mis *dientes sus huessos*. HÉC. ¿Qué dices, malvado? ¿Qué buscas en *essa* noche perdurable *do* te *havemos* metido?. POLIM.¿A qué parte está? *Hazia* aquí *la oya hablar.* HÉC. Quiero apartarme. POLIM. ¡Oh, si hubiera algún *hombre* de tal poder*ío* que ahora me prestara sus ojos para *después tornár*selos *yo* con mi vida *y mi reyno! Mas quiero correr a todas partes, que con alguna encontraré do emplee mi yra.* HÉC. Apartaos, mujeres. Dejadlo cansar" (*ibidem*).

LEONCIO. ¡Oh mujer infernal, que esto hiciste, como si no te hubiesen bastado tus daños sin añadirles también esto míos!
CORO. ¡Vedle correr furioso, enloquecido de dolor; la cabeza desnuda en la que blanquean ensangrentados los cabellos de su vejez, que quiere arrancarse; vedle buscándonos y buscando a Teodora para saciar en ella su terrible ira! ¡Ofende y equivoca a la piedad![54] Mirad ahora. con aquella piedra tropieza y cae. ¡Ay, desventurado, que viéndote como te vemos, sentimos con mayor terror que este castigo mereciste, y no sólo tú sino quienes nos trajeron estos daños!
TEODORA. ¡Traed acá esto, mujeres que le estáis mirando! Ponedlo aquí, al lado de donde cayó, y ahora está sentado Leoncio[55].
LEONCIO. ¿Qué es eso, malvada, qué me mandas traer?
TEODORA. Te mandé traer lo que es tuyo, Leoncio, el tesoro que tenías guardado en tu casa a costa de nuestro sudor y nuestro llanto y nuestra sangre.
LEONCIO. ¿Qué dices, desdichada, qué es esto? ¡Oh qué triste tesoro; verdadero tesoro para esconder debajo de la tierra! ¡Mis hijos son éstos que me han bañado las manos de sangre! ¡Oh desventurados, cuya muerte entró en nuestra casa con el hijo malaventurado de Teodora! ¿Qué tenía que ver su mala ventura con la nuestra? ¿De qué me sirvió perder su vida, sacrificándola por las vuestras, si éste es el pago que recibo ahora con vuestras muertes? ¡Oh, hijos míos, cuya muerte es la postrera cosa que hube de ver en esta vida! ¿Pensaréis, donde estéis, que vuestro padre quedó vivo en el mundo, y está entre vuestros cuerpos llagados, sin ojos con que poder veros ni lloraros lágrimas, como no sean de sangre; y cercado de quien tantos males nos hizo, viéndonos en ellos para hartarse en nosotros de su venganza?

---

[53] "HÉC. ¿Qué venganza *puedes*, desventurado, *tomar de quien su* vida no la quería para *más de* esto?. POLIM. O mujer infernal, que *tal has osado, ¿no pudieras passar sola tu gran desventura, en ti bien empleada, sin que procuraras tener mi compañía? Mas agora vernán mis valedores, agora vernán a trocar la vengança. O vasallos, o amigos, ¿no aveys entendido mis bozes?*" (*ibidem*).
[54] A la piedad concebida de forma errónea se alude también en sus otras dos "tragedias": *Medea* (nota 49), y *La sangre de Antígona* (nota 12). Como puede comprobarse en la nota 52 de *La hija de Dios,* esa referencia a la "piedad" no aparece en el texto de *Hécuba triste,* donde sí se incluyen dos intervenciones breves de Polimnéstor: una, de queja, sobre su aciaga fortuna y la otra solicitando la ayuda de griegos y tracios para vengarse de las mujeres troyanas (Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro,* edición de C. George Peale..., pp. 99-100).
[55] Esta parte del diálogo entre Teodora y Leoncio, quedaba así en la versión de Peréz de Oliva: "HÉC. Traed acá *esso*, mujeres, que estáis mirando; ponedlo aquí donde está *Polimnéstor* sentado. POLIM. ¿Qué es *esto*, malvada, qu*e* mandas traer?. HÉC. *Es el thesoro que a mi hijo polidoro yo embío.* POLIM. ¡O qué triste tesoro; verdadero tesoro para esconder debajo la tierra! Mis hijos son éstos, que me han bañado las manos de sangre. O desventurados, cuya muerte entró en nuestra casa con *Polidoro, ¿q*ué tenía que ver su mala ventura con la nuestra? ¿De qué sirvió perder su vida, sacrificándola por las vuestras, si éste es el pago que recibo ahora con vuestra *prosperidad*? O hijos míos, cuya muerte es la postrera cosa que hube de ver en *l*a vida, pensaréis donde *estáis* que vuestro padre quedó *salvo* en el mundo; y está entre vuestros cuerpos llagados, sin poder veros ni *echar* lágrima *alguna*, cercado de quien tantos males nos hizo, *visto para que de cruel vengança se harten*" *(op. cit.,* p.100).

CORO. No es venganza sino justicia, pues se debe tener por justa la venganza que se toma de quien no nos guardó la fe.[56] Dejémosle, Teodora. Vamos.
TEODORA. Vamos.

Así termina el Acto Segundo.

ACTO TERCERO

Otro lugar a la salida del pueblo, cerca de la casa de Leoncio. El campo, abierto y desolado de la paramera, iluminado por la luna, que ya va declinando, y relampagueante de encendidos reflejos de incendio.

CORO. A las voces y gritos de Leoncio se han despertado los que dormían o fingían el sueño, ocultándose en sus hogares solitarios. Como la fiera herida que vuelve a su madriguera a esconderse, ha vuelto Leoncio, ciegamente orientado por su instinto, hasta encontrar su casa, y ya en ella, todo lo destruye furioso, prendiéndolo en una inmensa hoguera. Desde aquí vemos que se alza, contra la claridad del cielo, su llamarada. Teodora, que le sigue de cerca sin dejarse sentir, le ayuda en la destrucción que de todo hace. Ya se corre el fuego a las casas vecinas, y, de este modo, empujado por la mano de Teodora, llegará a prender en una sola llama al pueblo entero. Los animales huyen espantados, y se pierden, corriendo por los campos. ¡Ved que tropel de toros enormes se escapa a la roja luz de las llamas, huyendo como sombras a la celeste claridad lunar, envueltos en el humo y la

[56] Palabras parecidas puso Pérez de Oliva en boca de Agamenón: "La sentencia esta dada con auerse el hecho entendido, pues se deue auer por justa vengâça, que se toma de quien no guarda la fe". Este final fue ampliado por Ambrosio de Morales, editor de sus obras (Fernán PÉREZ DE OLIVA *Hécuba triste...*, folios 127v-129r.; y Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, edición de C. George Peale..., pp. 107-109). El tercer acto de Bergamín se aparta de este final, aportando a la obra un tono mucho más trágico y desesperado que el de sus antecesoras (*cf.* el apartado "Personajes, estructuras y motivos: Bergamín con y frente a los clásicos" del estudio introductorio a *La hija de Dios*).

polvareda! Todos los ancianos y niños gimen calladamente en su rincón, porque no se atreven a huir siquiera. Aquí llega Leoncio, guiado por la misma mano que vengó en él su propia sangre. ¿Cómo puede parecernos posible verles juntos si no es porque un mismo arrebato mortal de ira los ha reunido?

LEONCIO. ¡Para un momento, Lazarillo infernal[57], que no sé quién seas, aunque temo saberlo, y que mudamente me llevas, secundando mis más secretos pensamientos de destrucción y muerte! Déjame descansar un instante, que ya empieza a faltarme el aliento. ¡Te siento dentro del calor de la llama, entre el humo y el polvo que me ahoga, como criatura de otro mundo! ¡Ángel malvado que empuja mi desesperación, uniéndose misteriosa y terriblemente conmigo en tan espantable destrozo! Espera un poco: que pronto seguiremos hasta destruirlo y quemarlo todo. Déjame que tome fuerzas para hacerlo contigo.

TEODORA. ¿Qué es eso, mujeres? ¿Qué hacéis que no seguís nuestros pasos y nos ayudáis hasta no dejar nada vivo? El suave viento se pone a nuestro lado, avivando las llamas, y vosotras, viéndolo solamente, ¿no os precipitáis en ayudarnos a consumar nuestra tarea? Entre todos daremos razón de nuestros hogares deshechos; y se los entregaremos en cenizas a los que nos los robaron y ya vuelven a reclamárnoslos. ¿No veis que ellos vienen hacia acá, de nuevo, y que les acompañan más gentes y un gran tumulto de caballos?

CORO. Sí vemos, Teodora, temiéndolo por nosotras y por ti: que vienen para tratar de atajar lo que hiciste.

TEODORA. ¿Pues qué teméis que no pueda sernos venturoso siendo la muerte? No perdamos tiempo. Ayudadme. ¡Que todo el pueblo arda cuando ellos lleguen y nosotras también entre sus llamas!

CORO. ¡Terrible voluntad nos arrastra por tus manos, Teodora, y ya hacemos lo que deseas!

LEONCIO. ¡Mujer infernal! ¿Dónde te fuiste que ya no te siento? ¡Acércate, dame tu mano, para que yo pueda seguirte!

CORO. ¡Qué horroroso espectáculo! ¡Mirad esos delgados cuerpos desbaratados, que parecen fantasmales espectros a la luz de la luna y no son sino tan humanos despojos! ¡Vedlos saltar, esqueletos sombríos, entre las humaredas y llamas, como en una macabra danza! Venid, ayudémosles a prenderlo todo, y al mismo tiempo, a sostenerlos para que no caigan en el fuego que ellos mismos encienden.

LEONCIO. ¡Ah! ¡Teodora! ¡Tú fuiste la que me habías de traer a estos espantos! ¡Pero por mi mano te sepultaré yo mismo ahora en estos infiernos que entre los dos hemos abierto!

TEODORA. ¡Suelta! ¡Que nuestros propios males son ya tan sólo, como los restos de las que fueron nuestras casas, pavesas y sombras! ¿Puedes ya saber quién soy yo ni saber quién tú eres? Quienes fuimos, Leoncio, ardieron, consumiéndose en esta hoguera. ¡Ya no somos más que este ventecico suave con el que arrastramos sobre esta desolada tierra apenas un eco de aquéllos que fueron sus gritos y mis llantos!

LEONCIO. ¡Ay, malvada, escurridiza salamandra[58], que te me escapaste! ¡Pero te he de volver a tomar en mis manos hasta que te arranque la lengua!

---

[57] En diversos poemas caracteriza Bergamín a la mujer como guía - celestial o infernal - del hombre: *Poesía, I*, p. 45; *Poesía, II*, p. 143; *Poesía, IV*, p. 17 y 97. Para la visión "idealizada" de la mujer por parte del autor, ver Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, pp. 34-35.

[58] Vinculación con el fuego de este ser entre fantástico y real, que ya aparecía en *Tanto tienes*, nota 17.

CORO. ¡Echaros a un lado, que ya llegan! ¡Oh, qué dolido escozor de huesos nos quema hasta el alma! ¡Ved los bárbaros moros, flacos y barbudos, qué tremendos gritos vienen dando! ¡Parece que con ellos vuelven y se precipitan sobre nosotras los tiempos pasados de las españolas historias, como si ahora volviesen hambrientos de sus seculares venganzas![59] ¡Ay! ¿qué hicisteis, puñado de traidores españoles, que así les volvéis a nuestro suelo, haciéndoles saciar en vuestro pueblo sus cobardes rapiñas y sus apetitos sangrientos! ¡Miradlos correr al galope de sus caballos como si toda la paramera se sintiese temblar de cólera para rechazarlos!
TEODORA. ¡Aparta Leoncio, si no quieres que las caballerías te aplasten!
LEONCIO. ¡Aún quiero vivir, sólo para poder sentir tu muerte!
TEODORA. ¡Y yo para tener lengua con qué maldecir la que fue tu vida! ¡Venid, malditos de Dios y traidores, a recoger lo que os dejamos de nuestra sangre! ¡Buscad por el suelo, entre los escombros, apenas un rescoldo de nuestra vida! ¡Ved cómo los infiernos, de par en par abiertos, os tienden sus llamas para recibiros en sus brazos! ¿Qué otra cosa esperabais, o queríais que aun pudiéramos daros, mas que estos ardientes espejos de vuestros daños? ¡Éstas son las prendas debidas a vuestros criminales merecimientos!

---

[59] Ver nota 5. Salvo *El moro leal* de Rafael Dieste, casi todo el teatro de contienda caracteriza a este personaje de forma negativa. Según Manuel Altolaguirre: "Sería muy fácil clasificar los caracteres que se destacan en la mayoría de estas primeras producciones, casi siempre romances dialogados, farsas entre soldados, campesinos y obreros, contra el moro, el italiano, el alemán y los generales facciosos. Teatro antifascista de gran sencillez de forma y gran unanimidad en su contenido, redactado con la mayor simplicidad, para que pueda ser captado por un público que no entiende de sutilezas literarias" (Manuel ALTOLAGUIRRE, "Nuestro teatro", *Hora de España*, IX (septiembre 1937), pp. 29-30; reproducido en Manuel AZNAR SOLER, "Introducción" a Rafael DIESTE, *Teatro, II*, Barcelona, Laia, 1981, p. 23, nota 32). Y de manera negativa aparece también caracterizado en otras obras de autores exiliados, como es el caso, por ejemplo, de *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti: "MANCO. ¡Siempre los moros! Como ahora. FRAILE. Querrás decir los mamelucos, la guardia egipcia del Emperador. MAJA. Moros eran los que me rajaron el cuerpo con sus sables. ¡Moros de la Berbería! Yo les salté los ojos a más de tres de sus caballos" (Rafael ALBERTI, *Teatro: La lozana andaluza, De un momento a otro, Noche de guerra en el Museo del Prado*, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 171). Además, en el caso de Bergamín, supone dar la vuelta al término "Cruzada", acuñado por las fuerzas del bando nacional a partir de la carta colectiva de los obispos españoles fechada el 1 de julio de 1937 (*cf.* notas 40 y 93 a *Tanto tienes*). Sobre las repercusiones de esa carta colectiva en los intelectuales españoles y franceses, ver Juan AVILÉS, "El contexto europeo: intervención y no intervención", (en AA.VV., *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, pp. 267-268); y Jorge SANZ BARAJAS, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)*, (Tesis doctoral presentada el 22-12-95. Universidad del País Vasco (Departamento de Derecho Constitucional e Historia de las Ideas Políticas), pp. 133-136). Bergamín ya había criticado en su ensayo "La cruzada y el desquite" a los altos cargos eclesiásticos porque "Pusieron la máscara sacerdotal al terror sangriento del verdugo. Predicaron cruzada santa contra su propio pueblo" (José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 12) y se refiere a ese mal uso del término "cruzada" en *Signo y diseño de* "*Cruz y Raya*" *(1933-1936)*", Verlas Detlev Auverman KG, Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, 1974, p. IX.

¡Apagad, apagad estas brasas; que ya debajo de sus ascuas sólo encontraréis polvo y ceniza!
CORO. ¡Oh! ¡Qué griterío de hombres y bestias hacen un solo torbellino arremolinándose en torno nuestro! ¡Tirad con vuestras armas! ¡Matadnos de una vez y no prolonguéis inútilmente nuestra impaciencia!
CAPITÁN. ¿Quién es esta mujer o espantajo que así levanta el puño amenazándonos? ¡Ah! ¡Si eres tú, Teodora, la que todos estos destrozos hiciste, prepárate a nuestro castigo!
LEONCIO. ¡Es ella, es ella! ¡La que arrastró la vida de mis hijos en venganza de que vosotros le matasteis los suyos; la que luego me arrancó a mí los ojos, que lo último que pudieron mirar fue tal desdicha! ¡Ella es la que, guiando mi ceguera iracunda, ha prendido fuego a mi casa y a la suya y a todas las que pudo del pueblo, que ahora veis ardiendo! ¡Es ella la que todo esto hizo, levantando a las demás mujeres consigo, por venganza que tomó de vosotros en mí, que no quise engañaros escondiendo en mi casa a su hijo!
TEODORA. ¡Veis que no es venganza sino justicia la que tomamos estas mujeres y yo con nuestras manos; pues él mismo confiesa su culpa, miserablemente, para congraciarse con vosotros, vengándose de mí!
CAPITÁN. ¿Luego todo lo que dijo es cierto?
LEONCIO. ¡Es cierto, es cierto, es cierto!
CAPITÁN. Tomad con vosotros entonces a esas mujeres sin todavía matarlas; que habrá que escarmentar en ellas con el castigo.
CORO. ¡Ay, Teodora, que ya prenden entre sus tiznados miembros oscuros estos bárbaros moros tu triste cuerpo! ¡Que a todas nos rodean, amenazándonos y estrujando nuestros débiles miembros que destrozan entre los suyos, manchándonos con su baba sucia! ¡Mejor fuera que de una sola vez nos dieran muerte que irnos despedazando entre sus feroces brazos poco a poco, a mordiscos y a golpes! ¡Ya cortan nuestros largos cabellos con sus cuchillos para llevarlos en trofeo de su venganza: para rasgar el aire, al galopar de sus caballos, con ese inaudito sollozo! ¿Qué haces, Teodora? ¡Cómo pudiste desprenderte de sus forzudas garras y alzar tu débil cuerpecillo seco entre este alerta florecer de voces y de armas? ¡Oigámosla, que algo terrible y temeroso tendrá que salir todavía de su boca por su fogosa lengua!

TEODORA. ¡Oh, vosotras, mujeres que me seguisteis: decid que fui yo sola quien os llevó conmigo para mi venganza! ¡No culpéis vosotros en ellas lo que a mí sola pertenece! ¡Yo sola, yo sola, yo sola, encendí sus cuerpos y sus almas, como sus hogares deshechos, con el furor de esta justicia! ¡Justicia tomada por mi mano y de la que las suyas sólo fueron ejecutores inocentes! ¡Justicia que escupe mi lengua, como la última llamarada de este divino fuego que nos abrasa, contra vosotros, impostores, cainitas, homicidas de nuestros hijos; contra la traición que sólo habéis podido consumar en nosotras asesinándonos! ¡Hija de Dios, hija de Dios, lo mismo que tu nombre es mi lengua! [60] ¡Mi voz clama como la sangre muda que vertieron estos traidores de tus mejores hijos! ¡Yo no he querido, Hija de Dios, que quede en ti ni un solo vestigio de pasión que no haya purificado esta llama viva

[60] Identificación del personaje con el pueblo, similar a la de *La niña guerrillera* con España (*La niña guerrillera*, nota 125), que evoca en otro texto: "Un pueblo, como un hombre (...) cumple su destino histórico cuando se muere. La vida de los pueblos, de los hombres, es luchar contra su propio y fatal destino: contra su destino mortal. Y esa lucha, creadora, es la paz; la paz y no la guerra" (José BERGAMÍN, "Paz con paz, guerra con guerra", en *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España....*, p. 208).

de la justicia que arde por mi lengua como tu nombre! ¡Hija de Dios, tu nombre sólo quedará sobre esta tierra desolada, acusando a tus homicidas perpetuamente!
CAPITÁN. ¿Qué hacéis, cobardes? ¡Cortadle, arrancadle la lengua; y los grises cabellos de su vejez, dádmelos que los lleve yo de penacho! ¡Atad su cuerpo como los de todas estas mujeres a las colas de nuestros caballos para arrastrarlos por esta misma tierra que tanto quisieron para sí, regándola de sudores y llantos: que esta tierra suya se beba hasta la última gota de su sangre! ¡Pronto, pronto! ¡Hacedme lo que os mando! ¡O yo mismo lo haré por mi mano!
CORO. ¡Ay, desdichadísima Teodora, que ya arrancan tu lengua para arrojarla en el camino, donde se la coman los cerdos! ¡Oh qué pura y divina sangre que fue la que dio vida a tu voz y eternidad humana a tus palabras! ¡Tu lengua caída sobre esta tierra muda será semilla de tu sangre en que los pueblos españoles verán reverdecer florecidas sus esperanzas! ¡Tu nombre, Teodora, hija de Dios, renacerá de entre las cenizas de tu pueblo[61], luciendo en tiempos venideros con el esplendor verdadero de la justicia!

¡Oh, qué cruel espanto! ¡Arrastran su cuerpo ensangrentados por la llanura y hasta los grandes y furiosos toros huyen corriendo del impetuoso avance feroz de sus caballos, que blanquean su galope enloquecido a través de los campos, abriendo surcos con su destrozado cuerpo y sembrándolos de sus vivos despojos![62] ¡Vamos nosotras todas a seguirla en la santidad de su martirio![63] ¡Ved que entre las humaredas y el polvo empieza a

---

[61] "Pues, cuando llegaba a vuestra patria, nueve años después de haberla visitado entre los despojos sangrientos, las ruinas, las prendas visiblemente angustiadas todavía de aquella fuerte lucha vuestra, yo también guardaba en mi boca, pegado al paladar, por mi pueblo en vivísima agonía distante, aquel gusto y regusto infernal de un fuego que es conciencia viva y que, por serlo, nos consume hasta los huesos, purificándonos" (José BERGAMÍN, "A los escritores soviéticos (Ehrenburg, Tolstoi, Svetlov, Pasternach, Sholojov, Bedni, Golodni, Barto, Fedin, Stavnsky, Rokotov, Apletín, Vigodski, Kelin), junio 1941", *El pasajero, peregrino español en América, I*, México, Séneca (primavera, 1943), p. 92).
[62] Recuerda las vejaciones que acompañan a toda guerra (ver *La niña guerrillera*, nota 59), pero también la comparación con la muerte cruel - y a la vez heroica - de Héctor, uno de los hijos de Hécuba, cuyo cadáver fue arrastrado por los caballos de Aquiles: "Entonces, después de uncir bajo el carro los ligeros caballos, ataba el cuerpo de Héctor tras la caja para arrastrarlo, le daba tres vueltas alrededor del túmulo del Menecíada muerto" (HOMERO, *Ilíada*, Canto XXIV, traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 150), 1996, p. 584, vv. 14-16).
[63] Justifica Bergamín la intervención de los creyentes en la guerra, de forma parecida a la de este otro texto suyo: "Pues es precisamente el martirio, el testimonio popular de la sangre vertida, la siembra constantemente renovada de paz espiritual para el creyente. La paz se diferencia de la guerra, para el cristiano, en que luchar por ella no hace héroes, sino mártires; en que sus víctimas, la sangre inocente de sus víctimas, no es un testimonio mentiroso de vanagloria, sino verdadero de justicia"("Paz con paz, guerra, con guerra", en José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 211). No es ésta la actitud habitual de Bergamín, detractor pertinaz de toda confrontación a lo largo de su vida: "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste" y "Paz con paz, guerra con guerra", (en José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz...*, p. 167 y p. 208, respectivamente); "La música, la pintura y la guerra", (en José BERGAMÍN, *La corteza de la letra...*, pp. 80-81 y 84-85). Sin embargo, nuestro autor tuvo que rendirse a las circunstancias que le tocó vivir y buscar argumentos para justificar la intervención – incluso la suya propia – en la guerra civil: "Ellos sólo quieren la muerte. Nosotros, la vida.

encenderse también de sangre el horizonte; y que nosotras no veremos ya la luz de este día!

Así acaba el Acto Tercero y la Tragedia

Por eso ellos son la guerra, y sólo eso, mientras que nosotros somos la paz y solamente eso, aunque por serlo y para serlo tengamos que ganarles la guerra. Y se la ganaremos" (fragmento de "Los que practicamos la palabra", conferencia radiada en noviembre de 1936 como Presidente de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura; reproducida en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín...*, p. 112).

PRESENTACIÓN DE *LA NIÑA GUERRILLERA*.

El texto de *La niña guerrillera* aparece publicado por primera vez en 1945, junto con *La hija de Dios*[1], en un libro que "se terminó de imprimir en la séptima imprenta de Manuel Altolaguirre. Día 26 de febrero 1945. Ciudad de México" según se indica en el facsímil que hemos manejado para realizar nuestra edición[2]. Con muy poca antelación, o como mera presentación al libro que se acaba de sacar a la venta, aparecen algunos fragmentos de la obra –concretamente, de los cuadros primero, segundo, sexto y octavo - en la revista *Aragón,"Gaceta mensual de los aragoneses en México"*[3], indicando en la presentación de los mismos que se trata de una obra "inédita"[4]. Además, con motivo de su estreno en Montevideo en 1953, Bergamín reedita la pieza por separado[5] y escribe un "Prólogo-Epílogo-Apostillas a *La niña guerrillera*"[6], donde se recoge parte del texto que bajo el título "Nota Liminar" acompañaba a la primera edición mexicana.

Para nuestra edición de la obra hemos manejado el texto que sepublicó en 1945. Por otro lado, hemos señalado en nota al pie los fragmentos que habían aparecido en *Aragón,* con una mención expresa a las variantes – casi siempre escasas y poco significativas – respecto al texto base elegido. También nos ha parecido interesante incluir todo ese "Prólogo- Epílogo-Apostillas" al final del texto del "romance". Para los criterios específicos que hemos adoptado respecto a la publicación de este interesante texto, remitimos a la nota 138 de *La niña guerrillera,* por apartarse de la anotación general que posee el resto de la obra. Por último, reseñar que, a modo de "Apéndice", hemos reproducido la "Presentación" de María D. Arana a los fragmentos que se recogen en la revista *Aragón*.

Respecto a los criterios de edición que hemos seguido, nos hemos limitado a modernizar la ortografía, quitando algunas de las tildes que aparecían en monosílabos o palabras que actualmente no se acentúan gráficamente: por ti (v. 208); vais (v. 222); ¡Ay de ti...! (v. 232); ¡Di! (p. 110); huidos (p. 110); fue (p. 111); vi (p. 114); Denle (p. 114); fue (p. 115); de quien (p. 116); por ti (v. 314); para ti (p. 121); por ti (v. 368); vi (v. 384 y 389); a ti (v. 408); vi (v. 411); a ti (p. 128); Ve (p. 129); ves (p. 129); anduvisteis (p. 129); en ti (v. 484); vi (v. 486); a ti (p. 130); a ti (p. 131); dio (p. 131); dilo (p. 131); a ti (p. 132); a ti (v. 498); a ti (v. 523); de ti (v. 557); di (p. 140); di (p. 141); di (v. 705); Se fue (p. 148); Solamente (p. 148); dio (p. 150); a ti (p. 153); fue (p. 153); y fue (v. 812). Al mismo tiempo que hemos añadido dicha tilde a los pronombres demostrativos que iban

---

[1] José BERGAMÍN, *La hija de Dios. La niña guerrillera,* México, M.E.D.E.A, 1945. Se encargó de la impresión Manuel Altolaguirre y la edición iba ilustrada con dibujos de Picasso.

[2] José BERGAMÍN, *La hija de Dios. La niña guerrillera,* Madrid, Hispamerca, 1979, p. 233.

[3] *Aragón,"Gaceta mensual de los aragoneses en México"*, México D.F., 5 (marzo 1945), p. s/n; o la reedición facsímil, de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1991, con introducción de Eloy Fernández Clemente y José Carlos Mainer. Reproducimos al final de nuestra edición, a manera de Apéndice", la "Presentación" que redactó María D. Arana para la citada revista (*cf. La niña guerrillera,* pp. 166-167).

[4] *art. cit.*, y que reproducimos en *La niña guerrillera,* p. 167.

[5] José BERGAMÍN, *La niña guerrillera,* Montevideo, Retablillo Español, 1953.

[6] *Boletín de Información del Retablillo Español,* Montevideo, I, 1 (enero 1954), p. s/n.

inacentuadas en el texto bergaminiano: "*Ésta sigue como si no lo sintiera*" (p. 103); "¿Es ése nuestro hombre?" (p. 108); "Éste es el Padre José: éste, Sebastián" (p. 108); "¿Qué traje es ése?" (p. 110); "Éstos no dirán ni una palabra" (p. 114); "¿Y qué verdad es ésa...?" (p. 115); "¿Ésa es vuestra bandera?" (p. 117); "*Éste les da los brazos*" (p. 117); "*éste le hace señal*" (p. 120); "Éstos y los otros....." (p. 127); "¿Quién es ése que entra con el Colao?" (p. 127); "¿Y ésos?" (p. 129); "¿Quién es ésa?", "Ésa no es ná" y "Ésos no sé quién son" (p. 130); "¿Y son ésos los que poseerán la tierra?" (p. 141); "¡Los que poseen mucha tierra no son ésos!" (p. 141); "Como ves a aquéllos a quienes quieres" (p. 142); "éstos son misterios" (p. 149); y "Éstas son sus huellas" (p. 150). Así como en otros casos – mayúsculas, partículas interrogativas, etc. – que así lo demandaban: "*sin saber cómo despedirse*" (p. 117); "¡Échale guindas!" (p. 127, 130 y 132); "a ti quiénes te mueven? (p. 131); ¿Y cuando estén hartos, señor cura, qué harán? (p. 141); y "de mí nazcan" (v. 700).

En segundo lugar, hemos subsanado algunos errores tipográficos, de imprenta u ortográficos: hemos unificado con un punto final la nómina de personajes que aparecían con una coma - EL PASTOR, EL ASTURIANO, CARMONA, MONTIÑO, CHAMUSCO, TOPETE y EL MICO (p. 93) - ; "*azada*" donde ponía "*hazada*" (p. 108); "tú entiendes" en vez de "tu entiendes" (p. 109); "recoge" por "regoce" (p. 110); "una discusión" en lugar de "un discusión" (p. 116); "*(al jesuita)*" donde pone "*(al jesuíta)*" (p. 117); "FIN DEL CUADRO III Y DE LA JORNADA PRIMERA" donde se indicaba "FIN DEL CUADRO III (SIC)Y DE LA JORNADA PRIMERA" (p. 117); "Porque estará en los infiernos" en vez de "Por que estará en los infiernos" (v. 322); "- La vida será más fuerte / que su propio desengaño" por "- La vida serás más fuerte / que su propio desengaño" (vv. 376-377); "*un acordeón*", en lugar de "*una acordeón*" (p. 126); "ajadillas, desciosas...", en vez de "ajadillas, des- ROMANCE. ciosas... (p. 126); "en medio" donde ponía "enmedio" (p. 128); "*brazo*" por "*brago*" (p. 132); "*mientras*" en vez de "*mietras*" (p. 132); "¡Los que poseen mucha tierra no son ésos!" donde aparece "Los que poseen mucha tierra no son ésos!" (p. 141); "*(Aparecen las tres muchachas rodeadas de los niños, junto a la fuente y comienzan el romance)*" en lugar de "*(Aparecen las tres muchachas rodeadas de los niños, junto a la fuente y comienzan el romance*" (p. 143); "*el Padre Jesuita de la jornada primera*" donde se indica "*el Padre Jesuita de la escena primera*" (p. 148); o "Jesuita" por "Jesuíta" en buena parte de las acotaciones y en todas las entradas de este personaje en el cuadro séptimo (p. 148 y ss.).

Por último, hemos adoptado como criterio de edición el indicar con cursiva los versos del romance de *La doncella guerrera* que se intercalan en el Cuadro I: vv. 134-149, 152-159, 174-183, 186-191, vv. 194-197 y 198-203 – pues de esta forma se reproducen las coplas y canciones que van apareciendo en la obra -; así como todas las acotaciones, algunas de las cuales sólo iban indicadas con un cuerpo de letra menor – sobre todo, las más extensas y que inician cada uno de los cuadros -. De igual forma, hemos entrecomillado algunas palabras: *Tristán "le maquis"* (p. 113); y *Carmencita "la straperlo"* (p. 125); y respetado la ortografía en aquellos pasajes en que Bergamín retrata el habla popular, como por ejemplo: "¿Y no tenías otra carta qu'echar más qu'esa? (...) MONTIÑO. ¡Aí (sic) va el caudillo!...*(echa su carta).* CARMONA. ¡La sota d'espá!" (p. 119); "SANTISTEBÁN ¡Casi no he bebío! Pues deme o dami lo que sea - con tal que sea vino-; decíamos, éste y yo, que eras un anteclericalote, tú, comecuras, como lo séis tóos en la Falange..." (p. 126).

LA NIÑA GUERRILLERA

(1945)

A mi hija María Teresa en
el recuerdo de su madre.

PERSONAS DEL ROMANCE

LA NIÑA.
SEGUNDA VIEJA.
PRIMERA MUCHACHA.
TERCERA MUCHACHA.
PILAR, la bizca
MARUJA, la rojilla
UNA ENFERMERA.
OTRO HERMANITO de la Niña (1 año).
TRISTÁN "LE MAQUIS"[2].
PRIMERA VIEJA.
TERCERA VIEJA.
SEGUNDA MUCHACHA.
LA COBRIZA, vieja.
CARMENCITA, la straperlo[1]. (sic)
LA BERLANGA.
HERMANITO de la Niña (5 años).
EL VERDINEGRO.
MARTINICO.

---

[1] "Estraperlo", "(de *straperlo*, nombre de una especie de ruleta). Mercado negro, comercio ilegal y clandestino. Se aplica especialmente al comercio de artículos de primera necesidad en época de escasez. Así, entre 1940 y 1945, en la España franquista se calcula en un 28'45 % el porcentaje de trigo comercializado mediante el estraperlo, mientras que el de aceite alcanzaría entre un 10 y un 15 %). // Mercancía que es objeto de tal tráfico. // *Familiarmente,* sobreprecio con que se obtienen ilícitamente artículos o servicios sujetos a tasa" (*GEL, V...*, 1988, p. 4055). Toma el nombre de los dos inventores de esta ruleta eléctrica, Strauss y Perle, cuya introducción en diferentes casinos españoles promovió todo un escándalo político durante la República que acabó con la dimisión de Lerroux. El escándalo tuvo tal resonancia que la palabra se utilizó para "designar todo negocio sucio y excesivamente lucrativo. Durante la guerra civil, y cuando hizo su aparición el mercado negro a consecuencia de la carestía y del acaparamiento, se aplicó el nombre de *estraperlo* al agio en el comercio y de comestibles y artículos de primera necesidad, denominándose *estraperlista* a los negociantes o agiotistas" (cf. José María IRIBARREN, *El porqué de los dichos,* Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 1994, pp. 263-264).

[2] "Le maquis", en francés, "guerrillero" que, con base en los Pirineos, realizaba incursiones en España. Los "guerrilleros" suelen surgir como reacción contra un opresor, ya sea un invasor extranjero o el poder establecido, e implica necesariamente la existencia de un fuerte apoyo popular, puesto que el guerrillero debe ser aprovisionado y ocultado por la población local. Los maquis, durante la II Guerra Mundial, en la Francia ocupada por los nazis, organizaron la resistencia armada contra los ocupantes. También se utilizó este nombre para el movimiento de guerrillas antifranquistas que se extendió por diversos puntos de España desde 1944 a 1952, impulsado por comunistas, anarquistas y socialistas. Sobre esta cuestión, ver los libros de Paloma FERNÁNDEZ PANCORBO, *El maquis al norte del Ebro*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988; Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950,* Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" / Diputación de Zaragoza, 1999 y AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés,* Jaca, Pirineum, 1999. El término "maquis", por otra parte, "proviene del corso (macchia) y alude a un tipo de vegetación

CAPITÁN DE FALANGE.	DOS OFICIALES ALEMANES.
EL SEÑOR CURA.	FRAY JOSÉ (religioso dominico francés).
SEBASTIÁN (el enterrador).	EL JUEZ.
EL SECRETARIO DEL TRIBUNAL	UN ALDEANO.
EL JESUITA.	EL PEDRIZO.
EL PASTOR.	EL ASTURIANO.
CARMONA.	MONTIÑO.
CHAMUSCO.	TOPETE.
EL MICO.	
Guerrilleros.	SANTISTEBAN.
DON PEPÍN.	EL COLAO.
EL DESCONOCIDO.	EL NIÑO DEL ACORDEÓN.
DOS GUARDIAS CIVILES.	EL MÉDICO.
MOROS.	GUARDIAS CIVILES
FALANGISTAS.	POLICÍAS.
ALGUACILES.	NIÑOS.

La acción en España. Época actual[3]*. En el alto Aragón, adentrado en el Pirineo: cerca de la frontera francesa, no lejos de Hecho ni de Ansó, bajando hasta Jaca*[4]*. Es invierno de grandes nieves.*

---

mediterránea" (*op. cit.*, nota 8 a la p. 18) que predominaba en los "maquis" o campamentos en el monte en los que nacieron los primeros grupos de resistencia francesa organizada. Estos grupos nacieron en 1942 y estaban compuestos por los españoles que se habían exiliado de la España de Franco y por "los franceses que habían huido al monte para no participar en el STO (Servicio de Travail Obligatoire), un servicio establecido por el Gobierno de Vichy para dotar de mano de obra tanto a Francia como a Alemania" (*op. cit.*, p. 18).

[3] Es decir, hacia 1944. Pues aunque el origen de los guerrilleros se remonta a la propia guerra civil, "en el curso de ésta el empleo de unidades guerrilleras en la retaguardia enemiga por parte del ejército republicano fue más bien excepcional, en aquellas zonas en las que triunfó la sublevación militar los monte se poblaron de "huidos", militantes de izquierdas que trataban así de escapar a la subsiguiente represión. Estos grupos, al principio escasamente articulados, serán la base del posterior movimiento guerrillero que será organizado por el PCE a nivel nacional. En la zona de Levante-Aragón, en la que situamos nuestro estudio, el fenómeno de los "huidos" careció de relevancia hasta el fin de la contienda, al permanecer esta zona bajo control republicano hasta 1938, y el maquis surgirá más bien a raíz de las infiltraciones procedentes de Francia a partir, sobre todo, de la operación conocida como "Invasión del valle de Arán" en otoño de 1944. Resumiendo, el maquis es el intento de diversos sectores antifranquistas, coordinados por el PCE desde el exilio, de continuar la lucha, resistiéndose a aceptar una derrota que no pueden concebir como definitiva, menos aún tras el triunfo de los Estados democráticos sobre las restantes potencias fascistas en la guerra europea. La guerrilla presenta, pues, una naturaleza política. Pero para considerarla en toda su amplitud, es necesario tener en cuenta que se trata además de un fenómeno social que marcó profundamente la vida de la España rural de los años cuarenta" (Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos...*, p. 30).

[4] Ambiente rural, frío y de montaña, como en *La hija de Dios* (nota 6), aunque, en esta ocasión, situado en el Pirineo y sin especificar la localidad exacta. Sin embargo sabemos que por esa zona empezó a actuar "el maquis" hacia 1943, aunque los hechos descritos

JORNADA PRIMERA
ESPAÑA SIN SUEÑO[5]

Cuadro Primero

Medianoche. Interior de una casa apartada en el monte. No hay más luz que la de los leños encendidos en la gran chimenea de campana. Al lado de ella, la NIÑA, dormida. Tiene junto a sí a su hermanito, niño como de cinco años, y en una cunita al otro hermano, niño como de un año apenas: los dos duermen. En un rincón, perdidas en las sombras, tres viejas, igualmente vestidas, como campesinas del país, pero enteramente enlutadas[6]*, con negros mantos: dos, devanando una madeja, la otra tejiendo.*

Cuando se alza el telón, todo está en silencio. Al rato, se oye una voz lejana que canta:

"Eres hija del sueño,

---

deben situarse, seguramente más tarde, durante el invierno de 1944: "Las primeras infiltraciones de guerrilleros en el interior de España son, sin embargo, anteriores. En el año 1943 ya habían pasado algunos grupos de guerrilleros a través de los Pirineos, con el objeto de "tantear el terreno", contactar con los izquierdistas locales y los grupos de guerrilleros ya existentes (por ejemplo en Asturias y León), y preparar pequeños grupos de apoyo en las poblaciones. (...) Las infiltraciones comenzarán a ser abundantes a partir de agosto de 1944, momento en que se detectan algunos de estos grupos en el Alto Aragón y sin enviados por parte del Gobierno franquista los primeros grupos de tropas y Policía Armada a la frontera pirenaica. A principios de octubre del 44 tenemos las primeras noticias de enfrentamientos entre guerrilleros y fuerzas de la Guardia Civil en Aísa, Echo [sic] y Benasque" (Mercedes YUSTA RODRIGO, "Introducción" a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, pp. 21-22). Para Bergamín, como para los maquis, proseguía la misma guerra: "La lucha actual (1914-1918-1936-1940-1949) es - sigue siendo - la lucha de la hipocresía contra el cinismo" ("El rabo ardiendo", *Escritura*, Montevideo, 7 (junio 1949), p. 47).

[5] Entronca Bergamín la figura de la Niña con otros personajes de la literatura española: Don Juan, Segismundo, Don Quijote o Dorotea, pues todos ellos ofrecen "al pensamiento conmovido la imagen única de ese sueño, de esa verdad, de esa soledad, de esa realidad, de esa vida, que todavía seguimos llamando España" ("Don Juan y Segismundo", en José BERGAMÍN, *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados*, Barcelona, Planeta (Ensayo 4), 1979, pp. 36-41). Para González Casanova, "Bergamín hizo de España - de una España tan ella que dejara de serlo, para ser la otra, divina - el objeto personal de su sueño humano y cristiano, la realidad poética como verdad de sueño o sueño de verdad" (José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, p. 149).

[6] Corresponde a la realidad generada por la guerra civil que "Echo se ha quedado lleno de *viudas*" (Sergio SÁNCHEZ LANASPA, "¿Y tú?", en AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, , p. 259). Por otro lado, las mujeres que no acabaron "enlutadas" como las viejas por la confrontación fratricida, tuvieron que asumir también el cuidado en solitario de sus tierras ante la marcha de sus maridos al exilio (*art. cit.*, p. 264, o bien, ver Enrique VICIÉN MAÑÉ, "Jugar sin cartas", en AA.VV., *Historias de maquis en el Pirneo aragonés...*, p. 217).

paloma mía,
siempre que vengo a verte,
te hallo dormida”[7].

Las Viejas, saliendo de su rincón, dejando su tarea, musitan el diálogo misteriosamente:

LAS TRES VIEJAS[8].

- La ceniza del sueño 5
el fuego guarda.
- Cuando apaga los ojos
enciende el alma.
- Duerme[9],
que sólo el sueño sabe 10
velar la muerte.
- El sueño es galán de humo
que se deshace en el viento.
-¡Jinete de nube y nieve!
-¿Quién pone puertas al sueño? 15
- El sueño es galán fantasma.
- Errante sombra sin tiempo.
- Duende de dudosa niebla.
-¿Quién pone puertas al sueño?
- No hay caudillo, no hay tirano 20
que tenga fuego ni hierro
para ponerles grilletes
de sangre a los pensamientos.
- Nadie detiene las nubes
aprisionando los vientos. 25
- Nadie los ecos acalla,
haciendo hablar los silencios.

LA VOZ. *(dentro)*

“*¿En qué nos parecemos*

---

[7] Imagen de sueño en ésta y en las siguientes páginas, muy frecuente en Bergamín (ver el subapartado “Poesía: romance, copla y cuento en *La niña guerrillera*” del estudio introductorio a la obra que nos ocupa).

[8] Se transcriben tres fragmentos de esta obra en *Aragón,“Gaceta mensual de los aragoneses en México”*, México D.F., 5 (marzo 1945), p. s/n [p. 11]. Existe reedición facsímil, en Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1991, con introducción de Eloy Fernández Clemente y José Carlos Mainer. Van precedidos de una introducción escrita por María D. Arana, que reproducimos al final de esta edición. De esta primera jornada reproducen los versos 5-74. Las únicas diferencias entre ambos textos serían: LAS TRES VIEJAS: *A* CORO (Viejas); y verso 38: pensar la muerte: *A* pensar en la muerte.

[9] Esta seguidilla compuesta recuerda en el sentido, pero también por la repetición a modo de estribillo del verso “Duerme”, a dos poemas de Unamuno - en estrofas de seguidillas simples – que reciben los títulos de “Duerme, alma mía” y “[Mientras tú estás despierta]” en la edición que realizó Manuel Alvar de las *Poesías* de este autor tan querido y admirado por Bergamín (Miguel de UNAMUNO, *Poesías*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 22), 1997, pp. 171-172 y 173, respectivamente).

tú y yo a la nieve?
Tú en lo blanco y galana, 30
Yo en deshacerme”[10].

LAS TRES VIEJAS.

- La ceniza del sueño
guarda tu fuego.
- Cuando se apaga en los ojos
se enciende en el pensamiento. 35
- Duerme,
que sólo el sueño sabe
pensar la muerte.
- El sueño es galán de hielo,
cristal de nieve su traje; 40
pies de pluma cuando huye,
pies de plomo al acercarse[11].
- El sueño asalta castillos.
- Pone sitio a las ciudades.
- Por todos lados te cerca. 45
- Te acecha por todas partes.
- El sueño no tiene puertas.
- El sueño no tiene llaves.
- No hay cárceles para el sueño.
- No hay verdugos que lo maten. 50
- Cenicienta del sueño,
sombra en el aire.
- Eres nube de nieve,
sueño que cae.
- Duerme, 55
que sólo el sueño sabe
soñar la muerte.

LA VOZ. (*dentro, más cerca)*

“*Eres hija del sueño,*
paloma mía,
siempre que vengo a verte, 60
te hallo dormida”[12].

---

[10] Esta “serrana” aparece recogida por Antonio Machado Álvarez en su antología *Cantes flamencos:* “Tú y yo nos parecemos / mucho a la nieve; / tú en lo blanca y lo fría; / yo en deshacerme”, en una versión que no difiere mucho de la escogida por Bergamín (Antonio MACHADO ÁLVAREZ, *Cantes flamencos,* Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 745), 1985, p. 124).

[11] Recuerda aquí Bergamín los versos que Tirso de Molina colocó en labios de Don Martín en *Don Gil de las calzas*: “Vuela el mal con pies de pluma, / viene el bien con pies de plomo” *verdes* (en TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas, II*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 797). Para otros usos en nuestro autor de la expresión popular “andar con pies de plomo”, ver *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros,* Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, pp. 130-131.

[12] Repite los versos con los que se inicia la obra (vv. 1-4).

NIÑA. *(se despierta y dice)*
La copla, ¿por qué me canta?
La copla, ¿por qué me llama?
LAS TRES VIEJAS.
- Te canta porque eres canto.
- Te llama porque eres llama.
NIÑA. ¡Ay de mí, que sueño sin sueño!
¡Ay de mí, que vivo sin vida!

(La NIÑA se levanta y da unos pasos mientras dicen las viejas:)

LAS TRES VIEJAS.
-¡Niña!
- ¡Niña!
- ¡Niña!
NIÑA[13]. Soñaba que no soñaba,
(Soñaba que no dormía),
Que mi sueño era otro sueño,
Que mi vida era otra vida.
LAS TRES VIEJAS.
-¡Niña!
- ¡Niña!
- ¡Niña!

(Hay un silencio tenso que rompen unos golpecitos dados en la puerta. Se abre ésta y aparecen el Verdinegro, Tristán "le maquis" y Martinico[14]. Son guerrilleros campesinos. Llevan cubierto el rostro con pañuelos hasta los ojos. Se los quitan al empezar la escena. Las tres viejas quedan a un lado. La NIÑA en medio.)

---

[13] "El teatro es esta paradójica realidad poética que nos ofrece siempre fuera de sí lo que está más dentro del mundo. Todo teatro realiza poéticamente esta verificación del hombre adentro, esa especulación quimérica de la conciencia humana. ¿Hombre adentro? *Soñemos, alma, soñemos*. Estos dos pensamientos cristianos, dramatizados y teatralizados - el de Calderón, el de Ibsen -, coinciden en una proyección de la conciencia del hombre como dueño de sus propios destinos personales, como libre de decidirlos por su voluntad propia. Son estos dos poetas, verdaderos poetas de nuestra libertad, libertadores de nuestro pensamiento. Sus fantásticas, fabulosas figuraciones escénicas, nos representan el hombre en *el teatro de la suerte*, de la Fortuna, como *antípoda de sí mismo*; como dialéctico especulador de su ser, dramáticamente perdido en el laberinto del mundo, preso entre sus paredes de espejo, enredado en esos torbellinos de su mortal sueño, tejido de ilusión, frenesí, ficción y sombra" (José BERGAMÍN, "Las cuatro esquinas del sueño: Hombre adentro", *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer (Temas de hoy y de siempre, 2), 1973, pp. 154-155).

[14] Nombre que evoca el título y protagonista del romance en su versión asturiana, "Don Martinos", tal y como recuerda el propio Bergamín en las "Apostillas", p. 122. Además, para destacar la raigambre, en este caso aragonesa, de este personaje se le ha colocado el sufijo formador de diminutivos "-ico" (ver Francho NAGORE, *Gramática de la lengua aragonesa*, Zaragoza, Librería General, 1979, p. 183).

VERDINEGRO. *(a Martinico)*
Ata los caballos.
(a la Niña)
Niña,
nos siguen los pasos. 75
Danos pronto lo que tengas.
Y las armas. ¡Pronto! ¡Vamos![15]

(Entran los tres y cierran la puerta. Mientras se hace el diálogo la NIÑA va de un lado a otro, dándoles las armas. Las Viejas le ayudan. Martinico se acerca a los niños dormidos. Luego Tristán. Todo conforme lo indica el diálogo)

MARTINICO. ¿Duermen tus niñicos, Niña?
NIÑA. ¡Pon tiento en no despertarlos!
TRISTÁN. ¿No serán, Niña, tus hijos? 80
NIÑA. Mis hijos, no, mis hermanos.
VERDINEGRO.
¡Deprisa! Que por el río
sentí subir sus caballos.
LAS TRES VIEJAS.
-¡Alguno habrá dado el soplo!
-¡Malditos sean sus pasos! 85
-¡Con sangre ahoguen sus vidas! [16]
NIÑA. ¿Son muchos?
VERDINEGRO.
No los contamos.
TRISTÁN. Temiendo alguna emboscada
vienen subiendo despacio.
VERDINEGRO.
Debemos adelantarles 90
para ganarles la mano.
NIÑA. Antes del amanecer
tendréis que adelantarlos.

---

[15] Según Mercedes Yusta, los apoyos con los que contaron los maquis dentro de la población de esa zona "fueron bastante numerosos, a juzgar por las actuaciones policiales: en ocasiones se llegan a realizar redadas en las que se detiene a más de 150 campesinos y campesinas. En esas detenciones, muchos de ellos son maltratados y torturados en las dependencias policiales. Al ser juzgados en Huesca, a muchos se les absolvía o se les imponían penas que no sobrepasaban los tres meses de cárcel, ya que en muchas ocasiones su único delito había sido dar comida a algún grupo de maquis" (Mercedes YUSTA, "Introducción" a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, p. 34).

[16] Otro indicio de la realidad histórica de esa España actual que estaba mostrando Bergamín, ya que por propia supervivencia los guerrilleros tendrán que "tomar represalias contra chivatos o delatores, contraviniendo las explícitas órdenes del partido acerca de la necesidad, por encima de todo, de *movilizar al campesinado*" (Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950...*, p. 105).

VERDINEGRO.
¡Pronto, Martinico, hijo!
que andamos muy apurados 95
MARTINICO. ¡No hay pies que alcancen mi jaca!
Las balas van más despacio.
VERDINEGRO.
Martinico, eres muy mozo
y pecas de temerario.
MARTINICO. *(a la Niña:)*
Al amparo de tus ojos 100
pongo, Niña, mi cuidado.
NIÑA. Mis ojos no tienen luz
para guiarte en el campo.
MARTINICO. Son estrellas nunca vistas[17]
en un cielo siempre claro. 105
VERDINEGRO.
¡Martinico, Martinico!
¡Aprisa, que nos quemamos!
TRISTÁN. Niña, cuando llegue a Francia[18]
te mandaré algún recado.
NIÑA. En llegando a la frontera 110
poneros los tres a salvo.
MARTINICO. Niña, volveremos pronto.
¡El alma dejo en tus manos!
NIÑA. No te burles Martinico,
que al alma la quiere el Diablo. 115

(Los tres, ante la puerta abierta, se disponen a salir. Verdinegro mira antes al campo.)
VERDINEGRO.
Vamos. Mirad esas sombras
hacia el río y más abajo.
¿No veis? ¡Callad! Nada se oye.

---

[17] Precisamente, "LA ESTRELLA NUNCA VISTA" será el título que acompañe a la Jornada Segunda de esta pieza, estableciéndose una clara identificación con el personaje de la Niña, estrella o guía no sólo del guerrillero sino de todo el pueblo español. Bergamín había recordado este tipo de elementos celestes en otro texto suyo, con relación al tema de la soledad: "Y ahora, tal vez por eso, sentimos en nuestro tiempo pasajero – siempre dramático tiempo humano - ¡oh Heine! – que *se abren en nuestro corazón astros desconocidos, estrellas nunca vistas*" (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 49).

[18] Sobre la relación de Francia con la creación y apoyo al del maquis en España, ver Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950...*, pp. 60-63 y su "Introducción" a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, pp. 17-21. Para las fuerzas del régimen, Francia era el refugio de las tropas guerrilleras, el nido en que "mamá pájaro los alimenta" (Sergio SÁNCHEZ LANASPA, "¿Y tú?", en AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, , p. 280).

TRISTÁN. Temo que nos han cortado
el atajo.
VERDINEGRO. Ganaremos 120
el camino rodeando.
¡Aprisa! Vamos Martín,
vamos Tristán...
TRISTÁN. Vamos.
MARTINICO. Vamos.

(Salen los tres, perdiéndose suavemente en lo oscuro. Queda la puerta abierta, y, poco a poco, se va percibiendo con claridad el campo nevado bajo un cielo alto con nubes y estrellas. La NIÑA, que había quedado ante la puerta mirando afuera, al oír despertar al niño mayor, va hacia él. Las viejas quedan en la puerta mirando al campo)

NIÑITO. ¡Madre! ¡Niña! Tengo miedo.
NIÑA. ¡No me llores, corazón! 125
No tenga miedo mi niño,
cuando a su lado estoy yo.

(Le acaricia. Pausa.)
¿Qué te contaba la hermana
durmiéndote en su canción?
La historia de Don Martinos, 130
que era niña como yo:
doncella que fue a la guerra
con hábitos de varón:
"*Compraréisme, vos, mi padre,*[19]
calcetas y buen jubón; 135
daréisme las vuestras armas,
vuestro caballo trotón.
- Conocerante en los ojos,
hija, que muy bellos son.
- Yo los bajaré a la tierra 140
cuando pase algún varón.
- Conocerante en los pechos
que asoman por el jubón.
- Esconderelos, mi padre,
al par de mi corazón. 145
- Conocerante en los pies,
que muy menudinos son.
- Pondreme las vuestras botas
bien rellenas de algodón."
VIEJA. ¿Ya duerme?
NIÑA. Se está durmiendo; 150

[19] Desde "Compraréisme, vos, mi padre" hasta "que della se enamoró" (vv. 134-149 y 152-159), se reproducen varios versos de la versión asturiana del romance de *La doncella guerrera*, (recogido en *Romancero*, vol. 8, edición de Paloma Díaz-Mas, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 359-361, vv. 10-21).

soñando con la canción:

"¿Cómo me he de llamar, padre,
cómo me he de llamar yo?
- Don Martinos, hija mía,
que así me llamaba yo..." 155

(Hace una pausa, y viendo que el niño se ha dormido, sigue, bajando la voz, saltándose los versos del romance[20]*.)*

"Y era en el palacio del Rey,
que nadie la conoció,
sino es el hijo del Rey
que della se enamoró..."

(Suenan tiros lejanos.)

VIEJA. ¿Oíste?
NIÑA. (*sobresaltada)*
Sonaron tiros 160
muy cerca de la cañada.
VIEJA. Deben haberlos cortado
el paso por la barranca.
VIEJA. ¡Si no andan listos!...
NIÑA. *(ansiosamente)*
¿Qué veis?
LAS TRES VIEJAS.
- Nieve.
- Sombras.
- Nubes.
- Nada. 165

(Suenan tiros más cerca.)

NIÑA. ¡Más tiros! ¿No oís caballos?
VIEJA. ¡Que vienen hacia la casa!
NIÑA. ¡Serán ellos!
VIEJA. ¿Serán ellos?
VIEJA. Si ellos fueran lo cantaran.
NIÑA. ¡Ya no es tiempo de cantares! 170
VIEJA. Se oyen voces alteradas.
VIEJA. ¡Se acercan! Disimulemos.
Niña, sigue tu cantar.
NIÑA. *(como antes.)*

"Los ojos de Don Martinos[21]
roban el alma al mirar. 175

---

[20] A pesar de esta indicación de Bergamín, según la versión del romance recogida por Paloma Díaz–Mas, no se produce en este pasaje ninguna omisión de versos (*cf. Romancero...*, p. 360, vv. 20-21).

[21] Prosigue el romance, desde "Los ojos de Don Martinos" hasta "que te pones a llorar" (vv. 174-183 y 186-191), tal y como puede comprobarse en *Romancero...*, p. 361, vv. 32-37.

- Brindaréisle vos, mi hijo,
a dir con vos a la mar.
Si el caballero era hembra,
él se habrá de acobardar.
El caballero es discreto, 180
luego empezara a llorar.
¿Tú qué tienes, Don Martinos,
que te pones a llorar?"
¿Vienen muchos?

VIEJA. Muchas voces
se oyen...
Tú sigue el cantar. 185

NIÑA. *"Ensilla un caballo blanco*[22]
y en él luego ve a montar.
Por unas vegas arriba
corre como un gavilán.
Por otras vegas abajo 190
corre sin le divisar..."

(Mientras dice los últimos versos del romance, en la puerta abierta aparece un tropel de gentes formado por falangistas, guardias civiles, moros[23] *y dos oficiales alemanes*[24] *que se adelantan con el Capitán de Falange a primer término.)*

---

[22] Coincide desde "Ensilla un caballo blanco" hasta "corre sin le divisar" (vv. 186-191) con los versos 41-43 del romance, (*op. cit.*, p. 361).

[23] La cooperación de tropas extranjeras y moras era vista por Bergamín como una traición al pueblo español (ver notas 4 y 5 a *La hija de Dios* y la nota 29 de *La niña guerrillera*). La verosimilitud de esa presencia viene avalada por diversos estudios históricos. Así, sabemos que "se enviaron cuatro divisiones del Ejército (la 51 y 151 en la parte más próxima a Jaca, la División 52 en el sector central del Pirineo y la 152 en la zona más próxima a Cataluña), fuerzas de la Policía Armada y de la Guardia Civil (en la que destacó el papel ejercido por la Guardia Civil de Monzón en las posteriores operaciones de "limpieza" de maquis) e incluso se hizo venir de Cataluña un tambor de Regulares, las tropas de jinetes marroquíes utilizadas por el ejército de Franco. La presencia de estas tropas no se limitó al final del año 44, sino que la militarización del norte de la provincia oscense se convirtió durante varios años en una realidad con la que la población se vio obligada a convivir" (Mercedes YUSTA RODRIGO, "Introducción" a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*,p. 24).

[24] La existencia de oficiales alemanes tomando decisiones junto a las fuerzas españolas parece corresponder más a la situación creada durante la guerra civil, ya que Hitler envió, junto con la Legión Cóndor, instructores militares, "varios grupos de técnicos y especialistas de los servicios de espionaje, transmisiones, marina y aviación, que dirigieron o participaron activamente en las operaciones militares" (Francisco OLAYA MORALES, *La intervención extranjera en la guerra civil*, Móstoles, Madre Tierra, 1990, p. 151). Esas tropas alemanas salieron de la Península en 1939 (*op. cit.*, p. 299), pero a medida que los aliados iban recuperando terreno en los últimos coletazos de la II Guerra Mundial, se extendía el rumor en la prensa francesa de "que el gobierno franquista puede estar ayudando a los alemanes que huyen por la frontera española. Incluso se llega a elucubrar con la posibilidad de que las tropas hitlerianas estén intentando reorganizarse tras los

CAPITÁN[25]. ¿Qué es esto? ¿Qué hacéis aquí?
VIEJA. ¡Duermen los niños, callad!

(Quedan todos en silencio, un momento, sorprendidos, entretanto la NIÑA, como si no sintiera que están, sigue diciendo el romance:)

NIÑA. *"Allegando ella a su casa*[26]
todos la van a abrazar 195
Pidió la rueca a su madre
a ver si sabía filar."

.

(El Capitán, silenciosamente, seguido de los oficiales alemanes, adelanta unos pasos, acercándose hacia la NIÑA. Ésta sigue como si no lo sintiera:)

NIÑA. *"Deja la rueca, Martinos,*
no te pongas a filar,
que si de la guerra vienes 200
a la guerra has de tornar[27].
¡Ya están aquí tus amores
los que te quieren llevar!"

(Queda la NIÑA mirando al Capitán, con ojos llenos de espanto y odio, sin separarse de sus hermanitos, como si temiera que fueran a quitárselos. El Capitán, enlazando su voz con el último verso del romance, dice lúgubremente:)
CAPITÁN. Aquí los tienes, la Niña,
¡inútil disimular! 205

(Mientras dice lo que sigue, el tropel de hombres ha entrado dejando la puerta libre, de modo que aparece colgado sobre ella el cuerpo muerto de Martinico.)

¡Te lo dejamos en prenda!
Colgado a tu puerta está.
¡Por él y por ti vendremos
más tarde, al alborear!

(Hace el Capitán ademán de marcharse, y todos le siguen, cuando uno de los alemanes le detiene.)

Pirineos" (Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950...*, p. 65).

[25] "Un Decreto del 9 de octubre de 1945 autorizaba la creación de Somatenes armados en todo el territorio nacional; será a través de esta institución principalmente, como se canalizará la participación de los falangistas en la represión del maquis" (*op. cit.*, p. 139. Ver también para esta cuestión, *op. cit.*, p. 20 y 152).

[26] Desde "Allegando ella a su casa" hasta "los que te quieren llevar" (vv. 194-197 y 198-203) se reproduce el final del romance (*Romancero...*, p. 361, vv. 49-53).

[27] Para la condición femenina asociada al acto de hilar, véase el subapartado "Poesía: romance, copla y cuento en *La niña guerrillera*" de la introducción a esta pieza.

OFICIAL ALEMÁN.
¿Cómo? ¿No le ponéis guarda, 210
dejándola en libertad?
CAPITÁN. ¿Qué mejor guarda que un muerto
queréis, señor Oficial?

(Se dirigen todos hacia la puerta, cuando la NIÑA, que se había levantado, mirando horrorizada el cuerpo muerto de Martinico colgado en la puerta[28]*, como si recuperase la voz perdida, grita desesperadamente.)*

NIÑA. ¡Asesinos extranjeros,
maldita sea vuestra casta! 215
¡Maldita sea la sangre
de los traidores de España![29]
CAPITÁN. ¡Niña, mira lo que dices,
mide mejor tus palabras;
que si ahora te dejamos, 220
volveremos con el alba!

(Se van todos. Al salir el Capitán, le increpan las viejas.)

LAS TRES VIEJAS. *(con sorna)*
¿Pues, a dónde vais ahora?
CAPITÁN. *(con el mismo tono)*
¿No lo estáis viendo? ¡De caza![30]

---

[28] Recuerda este motivo a la *Antígona* de Bertolt Brecht, que se inicia con un "Prólogo", donde dos hermanas se plantean el dilema de "liberar" a su hermano que se encuentra "colgado de un clavo en la pared" de su casa por miembros de las SS. (*cf.* Bertolt BRECHT, "Prólogo" a *Antígona*, en *Teatro completo*, Buenos Aires, Nueva Visión (Teatro universal, XIII), 1967, pp. 71-75).

[29] Por esos mismos años, escribía estas palabras sobre la traición del bando ganador al buscar la ayuda de extraños para luchar contra sus compatriotas: "Nadie podrá ocultarla, esa sangre de Abel que se enciende como un grito estelar en nuestro cielo. Como estrella del alba. Estrella nunca vista. Lucero de verdades. Los que la han traicionado doblemente, huirán como las sombras, cuando, al alborear sangriento, después de haber cantado el gallo muchas veces, el llanto silencioso de Pedro vuelva a afirmar de nuevo a Cristo" (José BERGAMÍN, "La cruzada y el desquite", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, pp. 56-57). O bien, defendía que "vuestra guerra es más espantosa y gigantesca que lo fue la nuestra. En cambio, no tenéis entre vosotros la traición que entregue al enemigo vuestra patria. Vosotros sabéis que al pueblo español no se le ha vencido, sino asesinado y encadenado; y que en su vida inextinguible cree y espera en vosotros más que nunca. Y con él todos los españoles que no nos damos por vencidos; que no hemos renunciado a vencer, porque no le hemos traicionado ni nos hemos traicionado a nosotros mismos" (José BERGAMÍN, "Estafeta trasparente (Correo sin censura). Cartas vistas. A los escritores soviéticos (Ehrenburg, Tolstoi, Svetlov, Pasternach, Sholojov, Bedni, Golodni, Barto, Fedin, Stavnsky, Rokotov, Apletín, Vigodski, Kelin), junio 1941, en en *El pasajero, peregrino español en América, I,* México, Séneca (primavera 1943), pp. 91-92).

(Cuando salen queda un silencio terrible que dura unos instantes, como si las tres viejas y la Niña siguieran callando, conteniendo la respiración hasta dejar de percibir el último rumor de las voces y pasos que se alejan.)

VIEJA. *(como si dudase de lo que ve)*
¡Se fueron!...
NIÑA. *(como despertando del horror que la tenía enmudecida)*
¿Están ya lejos?
VIEJA. ¡Muy lejos! *(Pausa.)*
NIÑA. *(reaccionando súbitamente)*
¡Pues ya se tardan 225
mis manos en socorrerle!

(La Niña se abalanza sobre el cuerpo de Martinico, descolgándole, y luego, arrastrándolo, lo lleva cerca del fuego, donde duermen sus hermanitos. Allá, en el suelo, lo acomoda con algo blando, como si estuviera vivo, para hacerle descansar. Todo con gran cuidado y mimo, como a una criatura.)

VIEJA. ¿Qué te propones?

(El tono de voz y los ademanes de la Niña van haciéndose cada vez más extraños, a la par que más seguros, como si, de pronto, madurase su voz y su persona en mujer.)

NIÑA. ¿El alma
no me dejó entre las manos?
¡Quiero con ellas vengarla!
VIEJA. ¡Mira, Niña, lo que haces! 230
NIÑA. ¿Lo hiciera si no mirara?

(En ese momento aparece en el dintel de la puerta, que había quedado, como antes, de par en par abierta, el caballo del guerrillero, y permanece, quieto allí, hasta el final del cuadro: tras él, todo el campo se hace luminoso de nieve y cielo en la honda oscuridad nocturna, como si espejase una luz misteriosa[31]*.)*

NIÑA. *(siempre inclinada sobre el cuerpo del guerrillero muerto, como antes con su hermanito al dormirlo.)*

---

[30] Tal y como explica en un diario testimonial un guardia civil que vivió los hechos "desde el otro lado": "Aquí no se puede comparar con Teruel o León, donde su presencia es muy molesta, porque esto es tierra de paso hacia la frontera, su refugio. Roban, amenazan, intimidan y se aprovechan de que conocen el medio y la gente para jugar a una guerra de guerrillas que sólo ellos quieren. A campo abierto serían gusanos, pero en el monte se complica mucho su caza y captura" (Sergio SÁNCHEZ LANASPA, "¿Y tú?", en AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, p. 269).
[31] Segunda referencia a la "estrella nunca vista" que dará nombre a la Segunda Jornada (*cf.* nota 17).

¡Ay de ti que sueñas sin sueño!
¡Ay de mí que vivo sin vida!

LAS TRES VIEJAS.

-¡Niña!

-¡Niña!

-¡Niña!

NIÑA. Soñaba que no soñaba, 235
(soñaba que no dormía).
Que tu sueño era otro sueño.
Que mi vida era otra vida[32].

LAS TRES VIEJAS.

-¡Niña!

-¡Niña!

-¡Niña!

NIÑA. La copla, ¿por qué te canta? 240
La copla, ¿por qué te llama?
Te canta porque soy canto.
Te llama porque soy llama[33].
Cenicienta del sueño.
¡Llama en el aire! 245
Soy nube de ceniza,
nieve que cae... [34]
Duerme,
que sólo el sueño sabe
soñar la muerte. 250

(Las Viejas han ido oscureciéndose, volviendo a su rincón a devanar y tejer, como al principio, mientras la Niña, sigue, al lado de los niños dormidos, acunando, como a ellos, al cuerpo muerto[35]*.)*

---

[32] Los versos 235-238 reiteran los versos 69-72. Para Bergamín, "repetir es ya empezar a memorizar la vida, tejiéndola de hilo de alma, de ilusión de sueño (...), de repeticiones está hecho el vivo artificio poético de nuestras palabras, como el artificio sonoro de la música o de la poesía misma" ("Ahora que me acuerdo (Fragmentos del Capítulo I del libro "*Recuerdos de Esqueleto*)", *Entregas de la Licorne*, Montevideo, 1 y 2 (noviembre 1953), p. 68).

[33] Nueva repetición en vv. 240-243, en este caso con alguna variante, de los versos 62-65. *cf.* el subapartado "Poesía: romance, copla y cuento en *La niña guerrillera*" de la introducción a esta pieza.

[34] Reitera en los versos 244-247, también con alguna variación, los versos 51-54.

[35] Bergamín explicará esta actitud maternal de la protagonista hacia el guerrillero muerto, como si de una nueva *Pietá* se tratase, en las "Apostillas": "La niña, que estaba acunando en sus brazos el sueño de sus dos hermanos, huérfanos con ella (sus otros hermanos mayores y sus padres murieron asesinados en la guerra), siente que se le cambia, en sus mismos brazos, entre sus manos, acariciándose de sueños, la vida por la muerte. Y acunará, como a sus hermanitos dormidos, al guerrillero muerto. *Si ponéis sobre el regazo de una joven virgen* - escribía Maeterlinck - *un cadáver, un cuerpo muerto, de tal modo es poderoso su instinto femenino de maternidad, que lo acunará como a un niño*. Y esto hace

NIÑA. Mis ojos son las cenizas
del sueño, que el fuego amansan.
El sueño es galán de humo.
El sueño es galán fantasma
El sueño es galán de hielo 255
que se deshace en el alba.
La ceniza del sueño[36]
que el fuego guarda,
cuando apaga los ojos
enciende el alma. 260
Duerme,
que sólo el sueño sabe
velar la muerte.

(Va cayendo muy lentamente el telón.)

FIN DEL CUADRO PRIMERO

Cuadro Segundo

Un cementerio. Amanece.

El señor Cura, el P. José, religioso dominico francés[37]*, Sebastián, el enterrador. Luego, la NIÑA con el muerto. Al final las tres muchachas.*

CURA. Ya mis años no me dejan ir tan aprisa. Me pesa la subida.
FRAY JOSÉ. Aún no sale el sol. ¿Oye? ¿Es ése nuestro hombre?
CURA. El mismo.
SEBASTIÁN. (*dentro, cantando)*
Entre la vida y la muerte[38]

---

la niña guerrillera. Pero hace más. Siente que se despierta en ella, con la mujer, un justo deseo de venganza, o vengativo de justicia. Y se levanta en su alma este empeño, esta decisión, tan aparentemente superior a sus fuerzas" (*La niña guerrillera,* p. 159).

[36] Los versos 257-263 repiten los versos 5-11.

[37] No es casualidad la elección de la orden, dominica, ni de la nacionalidad, francesa. Ver para esta cuestión la nota 4 a *Tanto tienes cuanto esperas.*

[38] Relación vida y muerte, a la que es muy aficionado Bergamín (ver *Tanto tienes cuanto esperas*, notas 47 y 63). Además, esta conexión cobra mayor vigencia durante el conflicto civil de la guerra y posguerra española, pues se contrapone durante la lucha armada el

hay una luz que se apaga 265
y hay otra luz que se enciende.
Entre tu vida y la mía
no hay más que una sola sombra
esperando noche y día.
(Sale. Lleva el pico y la azada al hombro.)
¿Tan de mañana, señor cura, y ya por acá?

CURA. Tú también te adelantas en la faena.

SEBASTIÁN. Ni tiempo para ella. Y eso que nos dejamos fuera a los otros. Pero también los que matan se mueren.

FRAY JOSÉ. ¿Espontáneamente?

SEBASTIÁN. *(cazurro)*
Según... ¿Eh? ¿Señor cura?...

CURA. Al menos no se mueren por su voluntad.

SEBASTIÁN. Eso tampoco. ¿A que no sabe el señor cura a quién esperamos para hoy? Pues a mi señora Doña Margarita, que es la primera de las margaritas...

CURA. Que era, dirás.

SEBASTIÁN. ¿Pues ya lo sabía? Bastante ajada que estaría la buena señora. Por cada arruga un remordimiento, y por cada remordimiento un gusano... ¿No es eso señor cura?

CURA. Eso, Sebas, son secretos de confesión. Mira, te traigo una visita importante y conviene estar listos; no perder tiempo; porque el Padre tiene prisa. Quiere salir enseguida para... bueno, para Huesca. Desea hablarte. Éste es el Padre José: éste, Sebastián; hombre de bien... digo, de los buenos.

SEBASTIÁN. Y ahora, sepulturero, para servir a la señora Doña Margarita.

CURA. Les dejo solos para que hablen. Voy mientras a dar una vueltecita a los míos...

SEBASTIÁN. ¿Sus amigos?

CURA. Aquí todos lo somos.

SEBASTIÁN. A rezarle algún Pater a alguno que no se lo merezca...

CURA. ¿Qué sabes tú? *(Sale)*

SEBASTIÁN. ¡Ay, si todos fuéramos tan buenos!

FRAY JOSÉ. ¿Qué?

SEBASTIÁN. Sería peor. Y seríamos todos peores.

FRAY JOSÉ. ¿Peores?...

SEBASTIÁN. *(Poniéndose serio de repente y cambiando el tono burlón y la amarga fisonomía*[39]*.)*

"¡Viva la vida!" republicano al "más conocido "¡Viva la muerte!" del general Millán Astray y sus legionarios" (Carlos BLANCO AGUINAGA, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, e Iris M. ZAVALA, *Historia social de la literatura española,* Madrid, Castalia, 1979, p. 37). Por otro lado, sabemos que nuestro autor tenía pensado escribir una obra teatral con el título de *Donde una voz se apaga otra se enciende* (*cf.* nota 100 a *Medea, la encantadora*).

[39] Personaje que nos recuerda la actitud vital del propio autor, burlona y a la vez seria; capaz de pasar de la broma o el juego que le facilita el sentido de las palabras a la actitud más comprometida y activa con las ideas que profesa. En ese sentido, ha destacado Nigel Dennis su habilidad para mezclar la ligereza con la gravedad: "Bergamín n'ait pas le moins du monde modifié sa manière d'écrire: son style et les positions qu'il adopta en différentes circonstances paraissent continuer à témoigner de cet esprit joueur qui, étant donné le

Dígame, Fray José...
FRAY JOSÉ. ¿Ves este rosario? Por cada cuenta[40] uno. ¿Me entiendes?
SEBASTIÁN. A medias.
FRAY JOSÉ. En tu casa tendrá tu mujer una aguja fina o un alfilerito...
SEBASTIÁN. Soy viudo...
FRAY JOSÉ. La tendrán tus hijas.
SEBASTIÁN. No están conmigo.
FRAY JOSÉ. Pues la tendrás tú. En cada una de estas cuentas, ¿entiendes?, hay un tesoro escondido...
SEBASTIÁN. Entiendo. Son cuentas que ajustar. Por cada una, un nombre y una cruz.
FRAY JOSÉ. Un hombre y un sitio.
SEBASTIÁN. Comprendido.
FRAY JOSÉ. Lo demás lo reza esta oración *(le da un papel)*
SEBASTIÁN. *(cogiendo el papel)*
¿Está en latín?
FRAY JOSÉ. Latines que tú entiendes.
SEBASTIÁN. Lo creo...

(Mientras tanto ha entrado la Niña a caballo, vestida ya con el traje del guerrillero Martinico[41]: el rostro tapado con un pañuelo. Lleva fusil en banderola y pistola en la mano. Un saco con el muerto, doblado sobre la silla. Sebastián, Fray José y el señor cura, que vuelve, la miran sorprendidos.)

SEBASTIÁN. ¿Quién eres tú? ¿Qué buscas? ¿Qué quieres?

(La Niña, silenciosamente, se apea; luego deja caer al suelo el saco, de modo que los tres espectadores sorprendidos se dan cuenta de lo que contiene. La Niña, pistola en mano siempre, se dirige a Sebastián.)
NIÑA. Lo llevas allá arriba, *(mostrándole el saco)* donde sabes; junto a los pinos; lo entierras con los míos[42]; como a ellos, sin que nadie se entere...

---

caractère dramatique des événements qui se déroulaient alors dans le monde, était dejà pratiquement périmé vers 1930. C'est dire que, pour plus d'un observateur de la scène littéraire du moment, Bergamín commit la grave erreur de rester *frivole* dans une époque qui était deveneu éminemment *sérieuse*." (Nigel DENNIS, "Illustration et défense de la frivolité", en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 39).
[40] Juego de palabras, frecuentes en Bergamín, entre las cuentas o bolitas del rosario y de la venganza. Más tarde se referirá a las cuentas de vieja (v. 506).
[41] Sobre la intervención de las mujeres en el movimiento guerrillero, se pueden consultar los siguientes textos: Mercedes YUSTA, "Introduccción" a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, p. 32; Sixto AGUDO GONZÁLEZ, "Yo fui testigo", *op. cit.*, p. 116; e Irene ABAD BUIL, "Dos mujeres, dos historias", *op.cit.*, pp. 167-187.
[42] De nuevo, vuelve Bergamín a referirse a una circunstancia de ese momento histórico: "Hombre, por lo menos se sabe dónde está enterrado, - señaló Alfredo – porque por las cunetas quedaron muchos, en la guerra y también en tiempo del maquis. Yo sé de una familia que todavía hoy lleva flores al monte Cuculo, ese que está allá abajo, entre Santa Cilia y San Juan de la Peña. Pues por esa zona hubo un encuentro entre la Guardia Civil y el maquis y me parece que murió un guardia. Y allí, en pleno monte, lo enterraron"

SEBASTIÁN. ¡Niña!
NIÑA. No soy la Niña yo *(se quita el pañuelo).* Soy Martinico. La niña murió anoche. La mataron. Está en el saco *(lo empuja con el pie).* Señor cura, mis hermanitos se quedaron solos, sin madre, sin la Niña. Usted los recoge antes de que se los quiten ellos.
CURA. Lo haré, Niña. Pero tú no puedes hacer esto que haces. ¿Qué traje es ése? ¿Qué es lo que te propones? ¡Di!
NIÑA. Soy Martinico. Anoche, cuando subíamos por las armas, nos siguieron... *(se calla mirando a Fray José).*

SEBASTIÁN y el CURA.
Cuenta, cuenta, puedes hacerlo sin recelo...
FRAY JOSÉ. Esta noche bajaron del puerto algunos... franceses iba a decir, y otros españoles...
SEBASTIÁN. También es un decir...
FRAY JOSÉ. Y alemanes, huidos...[43] Se encontraron con vosotros cuando subíais, perseguidos... ¿No es eso Martinico?
NIÑA. Eso fue. Digo, eso debió ser. Y ahora comprendo como... Pero, entonces... ¿Tristán y el jefe?...
FRAY JOSÉ. Presos, en el pueblo... Pero ya hemos hablado bastante. Niña, si te gusta cambiar de traje, toma el mío, dame el tuyo; yo tengo más fuerzas que tú para ser Martinico...[44]

(Enrique VICIÉN MAÑÉ, "Jugar sin cartas", en AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés....,* p. 215).

[43] Alusión al momento de la acción, finales de la II Guerra Mundial, en que algunos alemanes se escapaban de la contienda, ya que, tras la llegada de las tropas aliadas a París, "se considera finalizada la liberación de Francia. Aunque en el sur todavía quedan varias bolsas de alemanes que tratan de alcanzar la frontera española para entrar en territorio amigo, cosa que algunos consiguen." (Mercedes YUSTA RODRIGO, "Introducción" a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés....,* p. 21). Otra fecha destacada de la presencia de tropas alemanas en los Pirineos fue noviembre de 1942, cuando Hitler invadió toda Francia y los guerrilleros españoles se plantean como objetivo "obstaculizar e impedir todo movimiento de los alemanes hacia España, no darles paz ni cuartel" (Sixto AGUDO GONZÁLEZ, "Yo fui testigo", en *op. cit.,* p. 120). Por su parte, José Antonio Angulo Mairal alude a trenes cargados de alemanes que huyen desde Oloron a Canfranc, en junio de 1944 (*cf.* José Antonio ANGULO MAIRAL, "Las montañas del miedo y de las sombras", en *op. cit.,* p. 267).

[44] A Bergamín le interesa resaltar que hubo sacerdotes en uno y otro bando durante y después de la guerra. Por otro lado, aunque abundan en sus textos las alusiones a que la Iglesia no puede hacer bandería de ninguna ideología, el catolicismo – en el caso de tener que apoyar alguna causa política - estaría más próximo al comunismo que al capitalismo: "Para mi juicio, lo más revolucionario que existe y ha existido en el mundo fue y sigue siendo, natural y sobrenaturalmente, el Cristianismo. Mi conciencia revolucionaria de creyente cristiano, universal o católico (pertenezco a la Iglesia católica enteramente) me hizo y me hace separar mi fe de toda política confusa. Por eso no me parece verdadero ni justo, equitativo ni saludable, el empeño de etiquetar y confundir el catolicismo con formas económicas o políticas pasajeras, y en pugna con su propio sentido espiritual, como por ejemplo el régimen capitalista. Tampoco con el socialismo. Pero en éste, y en su realización soviética, encuentro mucho más fácil adecuación material y moral con el

NIÑA. ¡Pero no más alma! Este traje se ha pegado a mí con su sangre, es mi piel, es mi cuerpo. ¡Sólo me lo arrancarán con la vida!...
SEBASTIÁN. ¡Inútil hablar! Y el tiempo corre. Conozco a la Niña, Padrecito. Nada la hará cambiar de idea. Ahora que amanece ¿tendremos que temerle al día? Niña, ven conmigo. Llevaremos esto donde conviene. Con los tuyos. Luego, les rezaremos los dos. Niña, tú y yo, tenemos que rezarles una oración muy larga con este rosario. Vamos.

(Salen. El caballo les sigue.)
FRAY JOSÉ. ¡Que Dios os bendiga!...
CURA. ¡Que Dios nos ayude a todos!

(Entran tres muchachas; sus vestidos son de aldeanas, pero tan cubiertos de nieve que parecen fantásticos. Dicen, precipitándose al hablar, quitándose una a otra las palabras:)
LAS TRES MUCHACHAS.
-¡Señor cura! ¿Es verdad que ha muerto la Niña?
-¿Que la mataron?
-¿Que a escondidas la trajo un guerrillero a enterrarla?
-¿Es verdad?
CURA. Es verdad y es mentira.
MUCHACHA. ¿Cómo?
FRAY JOSÉ. Como todas las cosas de este mundo, que no son ni verdad ni mentira[45].
MUCHACHA. ¿Pero la Niña, de verdad o de mentira está viva o muerta?
CURA. A medias: como tú y como yo.
MUCHACHA. ¿Medio viva y medio muerta? ¿Como el Diablo?
FRAY JOSÉ. Como todos.
CURA. Entre los vivos y los muertos[46], como estamos todos.
FRAY JOSÉ. Mirad: si subís siguiendo la tapia, por donde se agolpa la nieve, al llegar a lo alto, a lo más alto, junto a los pinos, veréis nieve y tierra removidas y una fosa reciente... Rezad ante ella.
MUCHACHA.¿Y por quién rezaremos? ¿Por la Niña?
CURA. Por ella... y por vosotras... y por nosotros... Por todos.

(Salen el Cura y Fray José.)

LAS TRES MUCHACHAS[47].
- Antes que amanezca el día. 270
- Cuando más brilla el lucero.
- Te diré lo que callan las sombras.
- Callaré lo que dicen los ecos.

---

espíritu del cristianismo" (José BERGAMÍN, "Cartas vistas", *El pasajero, peregrino español en América, II*, México, Séneca (verano 1943), p. 94).
[45] Sigue el estilo y el tema de otros poemas de Bergamín: *Poesía, VI*, p.41, 109, 119 y 154.
[46] *cf. La sangre de Antígona*, ver p. 385, nota 22 y p. 391.
[47] Otro fragmento (versos 270-305) que transcribe la revista *Aragón* (ver nota 8). En esta ocasión se producen cinco variantes que anotamos a continuación: LAS TRES MUCHACHAS: *A* CORO (Muchachas); verso 278 si no: *A* sino; verso 287 si no: *A* sino; verso 297 medio día: *A* mediodía; y verso 298 trasparente: *A* transparente.

- Te diré lo que ignoran los vivos.
- Callaré lo que saben los muertos. 275
- Te diré...
- Te diremos...
- No hay flores sobre la nieve
si no son flores de hielo.
- Al alborear el día.
- Cuando más tiembla el lucero. 280
- Te diré lo que espera la tierra,
cuando entraña la muerte en su seno.
- Callaré lo que sueña la nieve
envolviendo la tierra en silencio.
- Te diré...
- Te diremos... 285
- No hay flores sobre la nieve
si no son flores de ensueño.
- Cuando haya salido el sol.
- Escondiéndose el lucero.
- Te diré lo que sueñan los niños 290
cuando escuchan rezar a los viejos.
- Callaré lo que piensa el Diablo
cuando siente salirle los cuernos[48].
- Te diré...
- Te diremos...
- Bajo la nieve nace 295
la flor que no la quiebra el aire.
- Cuando el sol, al medio día,
trasparente todo en fuego.
- Te diré lo que escuchan los sordos.
- Callaré lo que miran los ciegos. 300
- Te diré lo que callan los sabios.
- Callaré lo que dicen los necios.
- Te diré...
- Te diremos...
- Duerme bajo la nieve
la flor que no se apaga con la muerte[49]. 305

FIN DEL CUADRO II

Cuadro Tercero

---

[48] Ver nota 60 a *La niña guerrillera*.

[49] Palabras premonitorias que también se relacionan con el título de la Tercera Jornada; “Primavera bajo la nieve”.

Sala grande como de alcaldía o juzgado, en el pueblo. Tribunal[50] *formado con falangistas y dos oficiales alemanes. Policías, guardiaciviles, etc. En total seis o siete. El Verdinegro y Tristán "le maquis", entre los guardias, maniatados y con señas visibles de haber sido maltratados brutalmente. Un secretario teclea sobre la máquina de escribir durante todo el tiempo. Hace alguna pausa para traer o llevar algún papel. Al fondo, balcón grande que se supone que da a la plaza de la aldea. Dos o más puertas laterales. Sillas y bancos viejos. Todo muy sucio y con señales evidentes de destrozos violentos. Sobre la pared un gran retrato de Franco cruzado de brazos: muy visible desde todos lados para el espectador. Es mediodía. Sobre la mesa del tribunal hay vasos con vino y café lechoso. Mucho humo de tabaco. Todos arropados y con gorras puestas, menos los guerrilleros presos. Hablan unos con otros confusamente haciendo gran ruido. Hasta que el Juez aporrea la mesa con la mano.*

JUEZ. Escriba el secretario la declaración del testigo.
ALDEANO. *(Es corpulento, torpe para moverse y habla como si estuviera borracho)* Otra vez le digo que yo le vi antiyer al Verderón o Verdinerón *(risas)* éste, u como le llamen, salir antinoche o ya nochecido de *cá* del siñor cura...
JUEZ. Eso ya lo habías dicho. Pero tú conocías a éste *(señalando a Tristán).* ¿Iba también con el Verdinegro?
ALDEANO. No siñor, siñor juez, el Verdinegrón iba solo.
JUEZ. ¿Estás cierto? No digas otra cosa porque entonces...
ALDEANO. ¡Por la satísima Virgen siñor juez le juro lo que digo!...
JUEZ. Bueno. Basta por ahora. *(En voz baja al que tiene al lado:)* Que le den a este bestia unos cuantos palos a ver si sabe decir otra cosa... Estaba citado el señor cura para declarar, ¿ha venido?

(Sale el aldeano conducido por dos guardias.)
SECRETARIO. Debe estar esperando fuera. *(Sale).*

---

[50] Tribunal y juicio considerados de forma negativa, como remarcamos en la nota 31 a *Tanto tienes cuanto esperas*. Además, la constitución de este tipo de juicios durante la guerra civil y la dictadura franquista constituyen una manera de legitimar los asesinatos y la brutalidad contra los vencidos: "Para el nuevo Estado autoritario la represión fue un elemento indispensable para su consolidación, constituyendo un decisivo vínculo de unión entre todos aquellos que participaron en ella de forma directa o indirecta, desde los denunciantes hasta los que apretaban el gatillo en los pelotones de ejecución, pasando por los militares que formaban los consejos de guerra. A diferencia de lo ocurrido en la retaguardia del territorio controlado nominalmente por la República durante los primeros meses de la Guerra Civil, la represión azul se realizó, desde el primer momento, por voluntad consciente de las autoridades militares. En la zona republicana la represión se había producido, en la mayoría de los casos, al margen de la ley y en contra de la manifiesta voluntad de las autoridades legítimamente constituidas. Cuando éstas recuperaron sus competencias y funciones procedieron a la persecución de los asesinos con medidas legales como los procesos sobre "asesinatos e inhumaciones clandestinas". En el bando sublevado jamás ocurrió algo parecido; el Nuevo Estado se consolidó por el uso de una represión brutal, realizada al amparo de la legislación franquista" (Josep Maria SOLÉ I SABATÉ, "Las represiones", en AA.VV. *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España*, dirigida por Stanley Payne y Javier Tusell, Madrid, Temas de hoy (Historia viva, 4), 1996, p. 600).

OFICIAL ALEMÁN. ¿No interroga más a éstos?
JUEZ. Éstos no dirán ni una palabra aunque los desuellen... *(Entra el Señor cura; el juez se levanta y dice a uno:)* Denle una silla al señor cura. Perdóneme que le haya hecho venir, señor cura, pero es cosa importante...
CURA Yo estoy siempre dispuesto a servir a la justicia y a la verdad.
JUEZ. Pues dispense que le interrogue. ¿Conoce usted a estos hombres?
CURA. *(se les acerca)* Tales los habéis puesto a golpes que ninguno, aunque les conociera, les reconocería[51]. Conozco o creo reconocer a uno.
JUEZ. ¿A cuál?
CURA. A Ramón Martín, al que llaman el Verdinegro, creo. Le tengo por un hombre excelente, trabajador y honrado como pocos, además...
JUEZ. ¡Perdóneme que le interrumpa, señor cura! No le he preguntado más que si le conocía.
CURA. Yo quise contestarle que por conocerle, le conocía bien; por lo que me duele verle así: no comprendo por qué se le maltrata...
JUEZ. Insisto, señor cura, en que se atenga estrictamente a lo que le pregunto, y no trate de preguntarme a mí. Como no sea que prefiera ponerse en mi sitio.
CURA. ¡Dios no lo quiera!
JUEZ. Pues para que no lo quiera Dios, empiece señor cura por no quererlo usted tampoco.
OFICIAL ALEMÁN. *(al juez)* ¡Vamos! No pierda tiempo. Pregúntele al cura...
JUEZ. Decía, señor cura, que usted conoce a éste, a Ramón Martín; así se llama. ¿Estuvo a visitarle el domingo, anteayer, por la noche?...
CURA. *(mirando al Verdinegro.)* No sé, no recuerdo... ¿anteanoche?
JUEZ. Sí, anteanoche, la noche del Domingo, recuérdelo...
VERDINEGRO. Diga la verdad, señor cura, la verdad nunca daña...
JUEZ. ¡A ti no se te ha preguntado! *(Un guardia golpea al Verdinegro en la cara, saltándole la sangre).*
CURA. *(reteniendo un movimiento de indignación, y venciéndose.)*Sí, estuvo.
JUEZ. Gracias, señor cura, veo que no trata de disimular y que quiere ayudarnos a la justicia. Dígame también de qué le fue a hablar, o para qué le fue a visitar este... desdichado. ¡No sería para confesarse!
CURA. Perdone, señor juez, que sea yo ahora el que le advierta que no me parece obligada su pregunta. Ese hombre vino para confesarse conmigo... *(Sorpresa e inquietud general. El Verdinegro mira al cura profundamente).*
JUEZ. No lo conocía tan piadoso. Y para confesarse, señor cura, ¿no se suele ir a la iglesia?
CURA. Para confesarse con Dios. Yo dije que vino a confesarse conmigo. *(Rumores).*
JUEZ. ¡Silencio! Yo, señor cura, no entiendo bien de teologías. ¿Quiere decirme qué clase de confesión es ésa?
CURA. La de un hombre con otro.

---

[51] Alusión a los malos tratos y torturas que fueron algo común en los interrogatorios durante la época de represión al maquis: "Pero también encontramos en los informes policiales, expresiones como *estrechar a preguntas, tras un hábil y duro interrogatorio..., tras un arduo interrogatorio...* etc., que proporcionan pistas esclarecedoras acerca de los métodos empleados en las comisarías para recabar las declaraciones de los detenidos." Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos...*, p. 145). Ver también la nota 124 a *La niña guerrillera*.

JUEZ. ¿Y esa confesión es también secreta?
CURA. Cuando así convienen dos hombres que lo sea... *(Rumores y barullo).*
JUEZ. ¡Silencio! ¡Silencio! *(aporrea la mesa)* Entonces, vayamos poco a poco, señor cura, esa clase de confesiones, más que de hombres honrados *(rumores)* suele ser cosa de delincuentes[52], de conspiradores, de cómplices de algún delito; como ese no ha de ser su caso señor cura, ¿podría decirme qué fue a confesarle el Verdinegro? Tómese tiempo para contestar, no quiero agobiarle, medite, medite su respuesta...
CURA. No lo necesito. El Verdinegro fue a decirme, a confesarme, sencillamente la verdad, su verdad, por la que combate...
JUEZ. ¿Y qué verdad es ésa necesitada de confesión tan doméstica, *(risas)* señor cura?

(En este momento los falangistas hablan entre sí, interviniendo los dos oficiales alemanes. Un alguacil se acerca al juez, diciéndole algo al oído, y sale. Vuelve a entrar acompañado de un sacerdote, bajito, grueso y con gafas, que se dirige hacia la mesa y a una seña del juez se le acerca hablándole también en voz baja.)
JUEZ. Si está cansado, señor cura, suspenderemos el interrogatorio por unos instantes, solamente por unos instantes... porque esa verdad que fue a confesarle el Verdinegro es una de esas violentas verdades por las que se combate, no sólo de palabra, sino con las armas... Y el paradero de esas armas a nosotros nos interesa mucho, muchísimo, señor cura, el averiguarlo. Tome un poco de agua, señor cura, *(a un gesto negativo del cura)* ¿de vino, o café mejor?... Bien. Yo lo hacía para no fatigarle. Seguiremos... Ahora, descanse un poco...
(Entretanto el sacerdote recién llegado se dirige al Cura, que lo mira con inquietud y repugnancia[53].)
JESUITA. He pedido permiso al señor Juez para saludarle. Usted quizás no me recuerde...

---

[52] "Durante décadas, los hagiográfos del franquismo se empeñaron en minimizar la dimensión del movimiento y lo redujeron a pequeños escarceos de naturaleza delictiva de *bandoleros* y *gentes de mal vivir*" ("Prólogo" a AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés*..., p. 7). Ver también sobre esta cuestión, Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950*.., p. 74.
[53] Posturas opuestas dentro de la Iglesia respecto a la guerra civil, (*cf.* nota 44 a *La niña guerrillera*). Nuestro autor criticó en otros escritos a sacerdotes tan falsos como este jesuita: "Nada tan distante de la pobreza espiritual evangélica (saber supremo) como estos truquistas de la seudociencia, estos pragmatistas rebajados al empirismo circundante y totalizador de una pan-ignorancia crónica, pedantescamente insuflada por la voz vacía, hueca, por la gesticulación exacerbada del teatralismo, en suma, de la máscara o mascarón grotesco. Para, al fin y al cabo, en una palabra, con todo ello, darle que hacer y que decir al demonio. *E non le scusa non veder lor danno*" (José BERGAMÍN, "Dar que decir al demonio", en *Cruz y Raya*, 25 (abril 1935), pp. 125-132; recogido en la antología de Gonzalo Santonja, *Cristal del tiempo*, Guipúzcoa, Hiru Argitaletxea, 1995, p. 43). Ataca, de esta forma, con dureza esa clase de "religión policíaca, diabólica, garantía y estribo de seguridad" (José BERGAMÍN, *Detrás de la cruz*...., p. 12), tal y como vimos en *Tanto tienes*. Consultar también sobre esta cuestión su "Carta abierta a Madame Malaterre-Sellier, respondiendo al libro de Francisco Gay: *En las llamas y en la sangre*" (*Hora de España*, 1 (enero de 1937), pp. 23-31; reproducido en José BERGAMÍN, *Cristal del tiempo*..., pp. 101-115).

CURA. *(tras una pausa y con segura lentitud en la voz)* Le recuerdo perfectamente. *(No toma la mano que el otro le tendía, volviéndose hacia un lado con visible indicación de que no quiere entablar conversación).*
JESUITA. Yo creo, sin embargo, que no me ha recordado bien. Tuvimos una discusión hace... hace... como cuatro o cinco o seis años... En Zaragoza. Usted siempre tan bueno, disculpaba...
CURA. *(interrumpiéndole)* Le digo a usted que le recuerdo perfectamente; y más perfectamente todavía la conversación que Usted me recuerda. Insisto en que no me interesa que hablemos ahora...
JESUITA. ¡Lástima señor cura, lástima, yo hubiera querido ayudarle!...
CURA. ¿Ayudarme a qué?
JESUITA. A salir de este atolladero en que se ha metido por su bondad, su excesiva bondad...
CURA. No hay bondad excesiva, padre, ni atolladero ninguno aquí, ni sería de usted de quien yo pudiera esperar ni querer ayuda...
JESUITA. *(con ironía)*¿Pues de quién mejor?
CURA. *(igual)* De Dios solo.
JESUITA. Yo le sirvo. Los dos le servimos...
CURA. De muy distinto modo. Servirle, servirle, también le sirve el Diablo[54].
JESUITA. *(sonriendo)* Para su mayor gloria. De Dios, naturalmente...
CURA. Naturalmente pudiera ser del Diablo... y sobrenaturalmente de Dios[55].
JESUITA. Le encuentro más sutil, y teológico, señor cura, que la última vez que nos encontramos.
CURA. Lo habrá querido Dios...

(El jesuita hace una señal al juez, desde lejos, como dando por terminada su intentona.)
JUEZ. ¡Silencio! Seguiremos...

(Se oye un gran alboroto, gritos, tiros... e irrumpen en la sala los guerrilleros, capitaneados por la Niña. Todos con pañuelo hasta los ojos. Desatan a los presos que toman sus armas. El juez y los oficiales alemanes caen heridos de muerte, también los guardias, los demás huyen. Entre el barullo se percibe el diálogo como sigue:)
NIÑA. *(recogiendo la última palabra que oyó)* ¡Seguiremos!...
CURA. *(al jesuita)* ¡Admiremos los juicios de Dios! Soy yo quien le ayuda. Váyase, váyase, pronto, por aquí... *(huye el jesuita por una puerta.)*
VOCES. ¡Al retrato! ¡al retrato! *(sobre el retrato de Franco caído pisotean los guerrilleros librotes y papeles, rompiéndolo todo.)*
NIÑA. *(a un guerrillero que se acerca al cura mirándolo con desconfianza)* ¿Qué haces? ¡A lo nuestro! ¡No hay un minuto que perder! ¡Aprisa! *(Tristán y el Verdinegro cuelgan del balcón los cuerpos muertos del Juez y los dos oficiales alemanes.)*

---

[54] Bergamín no guardaba un grato recuerdo de su educación a cargo de los jesuitas (ver Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, p. 24). También hay una alusión a la iglesia como aliada con el diablo, que comentamos en la nota 98 a *Tanto tienes*.
[55] El Diablo y Dios como dos extremos que se tocan aparecen en diversos aforismos de Bergamín, como en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, pp. 56-57, 82, 100, 105-107, 116, 123 y 125.

CURA. *(que ha quedado inmóvil, impasible toda la escena, con tristeza, le dice:)* ¿Ésa es vuestra bandera?
VERDINEGRO. ¡Todavía sí!
NIÑA. ¡Véngase con nosotros! ¡Le matarán si no!
CURA. *(resuelto)* Me quedo.
TRISTÁN Y VERDINEGRO. ¡Véngase!
CURA. Mi deber está aquí. Marcharos vosotros a cumplir el vuestro...
TRISTÁN. Pero ¡le matarán!
CURA. ¿Y sois vosotros quienes me aconsejáis que huya la muerte?
NIÑA. Tiene razón. ¡Vamos!
VERDINEGRO Y TRISTÁN. Vamos.

(La Niña y Tristán vacilan un momento, sin saber cómo despedirse del Cura. Éste les da los brazos. Los tres se echan en ellos. La Niña y Tristán, besándole las manos. Salen todos).

Sobre la desolación de la escena desbaratada, salta, lejos, una copla con ritmo de jota, cantada por los guerrilleros que escapan. El cura va diciendo sus versos:

"El pueblo tiene su guerra[56]
que todavía no acaba;
España estará sin sueño
hasta que pueda ganarla."

FIN DEL CUADRO III Y DE LA JORNADA PRIMERA.

JORNADA SEGUNDA
LA ESTRELLA NUNCA VISTA[57]

Cuadro Cuarto

En la alta montaña. Cae la tarde, aclarando, al poniente, un cielo azul y gris sobre la inmensa perspectiva de nieve. Un cobertizo, como cabaña de pastores. A la entrada, una hoguera que avivan en su fuego, Pedrizo y el Pastor, guerrilleros, con armas. Dentro, el Asturiano, Carmona, Montiño y Chamusco, guerrilleros, muy arropados, pero sin armas, echados en el suelo, juegan a las cartas[58]*. En un rincón, lo mismo que en el*

---

[56] Relación entre la guerra y el pueblo, como en la nota 60 a *La hija de Dios*.
[57] Ver la nota 23 a *La hija de Dios* y la nota 31 a *La niña guerrillera.*
[58] Son numerosos los pasajes en el teatro del siglo de oro español, en que los personajes aparecen jugando a las cartas. Podemos ilustrarlo, por ejemplo, con obras de Tirso de Molina como: *Tanto es lo de más como lo de menos,* (*Obras dramáticas completas, II,* Madrid, Aguilar, 1989, p. 168 y 184-187); *Los hermanos parecidos,* (*op. cit.,* pp. 751-754); *Por el sótano y el torno,* (*Obras dramáticas completas, IV,* Madrid, Aguilar, 1989, p. 552); *Bellaco sois, Gómez,* (*op. cit.,* pp. 1360-1361). Pero, además, resulta verosímil que los guerrilleros recurrieran a este tipo de entretenimiento para amenizar las largas esperas. Y así, sabemos que "un grupo de guardias localizó a cuatro guerrilleros jugando a las cartas tumbados sobre una manta" (José Antonio ANGULO MAIRAL, "Las montañas del miedo y de las sombras", *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...,* p. 241).

acto primero, las tres viejas acurrucadas: dos devanando una madeja, la otra tejiendo. Hay un silencio en que se ve a los jugadores absortos en su juego, hasta que uno de ellos echando su carta, canturrea:

MONTIÑO. Si me quieres me verás 310
como a los malacatones *(echa su carta).*
ASTURIANO. Que cuando se caen del árbol
los pican los gurriones...*(echa su carta).*
CARMONA. Cuando por ti pensaba,
un aragonés sin seso 315
malocotones me daba
y un día me tragué un güeso[59]. *(Vacila y cambia la carta que luego tira).*
CHAMUSCO.*(con una carta en la mano sin tirarla, pensando la jugada.)*
¿Vosotros queréis saber
por qué el Diablo tiene cuernos[60]?

(va a echar la carta, se detiene, hasta que, por fin, se decide a tirarla, mientras los demás le están mirando ya impacientes.)
¿Vosotros queréis saber 320
por qué el Diablo tiene cuernos?
ASTURIANO.*(al que no hace gracia la carta echada)*
¡Porque estará en los infiernos
casado con tu mujer!... *(Risas.)*
CARMONA. *(también malhumorado por la jugada)* ¡La perra mala que te parió! ¿Y no tenías otra carta qu'echar más qu'esa?
CHAMUSCO. ¿Qué querías? ¿Que te echara un Caudillo?
MONTIÑO. ¡Aí va el caudillo!...*(echa su carta).*
CARMONA. ¡La sota d'espá! Pues contra ese generalísimo tengo yo mi triunfo... mi caballito: ¡la niña guerrillera!...

(En esto se oye una copla, muy cerca, que canta:)

---

[59] Canción con aragonesismos, caracterizados, entre otros rasgos fonéticos, por el cierre de las vocales: *malacotenes* por melocotones o *gurriones* por gorriones (Rafael ANDOLZ, *Diccionario aragonés*, Zaragoza, Mira editores, 1991, p. 275 y 243, respectivamente). También recoge la grafía *güeso* por hueso, (*op. cit.*, p. 241).

[60] Adivinanza o chascarrillo popular y que en este caso tiene su respuesta en otra obra teatral suya, *Melusina y el espejo o porqué tiene cuernos el diablo*, aunque ya aludían a esta creencia popular las Tres Muchachas en el Cuadro II (vv. 292-293). La inclusión de adivinanzas corresponde, en la comedia del siglo XVII, con un rasgo de comicidad verbal que "es la más abundante y muestra todas las clases de recursos verbales jocosos: acumulaciones de refranes, cuentecillos tradicionales, juegos de palabras, series de disparates, alusiones escatológicas y obscenas, imposibilidades lógicas, invectivas y motes, interpretaciones literales, metáforas cómicas, perogrulladas..." (Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1995, pp. 650-651). Igual finalidad les atribuye Maxime Chevalier ("Introducción" a *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica. Textos, 9), 1975, p. 9).

VOZ. *(dentro)*

"Niña, tus pechicos son
dos pirineos de nieve: 325
déjame que te los toque
aunque mi mano se hiele."

(Al oír la copla, como a una señal convenida, todos se ponen en pie, mientras el Pedrizo, desde fuera, les grita: ¡arriba el juego! Después entran en escena, el Verdinegro, la Niña y Tristán "le maquis", los tres armados y cubiertos enteramente por la nieve. Se calientan al fuego).

MONTIÑO. ¿Nieva?
TRISTÁN. ¡Y escampa!
CARMONA. *(dándole la bota)*
¡Un traguito! *(beben los tres).*
PASTOR. *(desde la entrada)* ¿Novedades?
VERDINEGRO. Ninguna. Sino es la de salir a escape.

(Todos miran a los recién llegados con ansiedad, esperando a lo que el Verdinegro diga.)

PEDRIZO. Bueno. Pues desembucha...
VERDINEGRO. Todos, menos uno de nosotros tres *(señala a la Niña y Tristán)* tendremos que ganar otra vez la frontera esta madrugada.
PEDRIZO. ¿Habrá faena?[61]
VERDINEGRO. La habrá.
NIÑA. Yo me quedo.
CHAMUSCO. ¿Tú sola?
CARMONA. ¿Quieres tú quedarte con ella?.....
VERDINEGRO. ¡Lo dirán las cartas! Entre los tres.

---

[61] Término taurino que nos recuerda la gran afición de Bergamín por el mundo del toreo. A esta cuestión dedicará no sólo artículos en revistas y periódicos (véase "Bibliografía", en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín,* Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997, pp. 377-378, 379, 385, 388-389 y 393), sino también algunos de sus libros: *El arte de birlibirloque*, Madrid, Plutarco, 1930. Cuarta edición: *Ilustración y defensa del toreo,* Málaga, Litoral, 1974; *La música callada del toreo,* Madrid, Turner, 1981; *Al toro,* Madrid, Hispánica de Bibliofilia, 1983; y *La claridad del toreo,* Madrid, Turner, 1985. Además, prologó diversos libros sobre tauromaquia – *Illo y Romero* de Edmundo G. Acebal, *Del toreo* y *Litografías taurinas de Grau Santos* - e impartió algunas conferencias: *Don Tancredo* (3 marzo 1934); *El toreo andaluz, escuela de elegancia intelectual* (6 septiembre 1947) y *El toreo, cuestión palpitante* (30 enero 1961). Sin olvidarnos de que aparecerá una corrida y dos toreros, Sebastián Palomo Linares y Luis Miguel Dominguín, en la primer entrega de la serie televisiva *Los ángeles exterminados;* y de que uno de sus guiones para ballet, *Balcón de España* o *Enterrar y callar* y *Lluvia de toros,* también hace referencia - en su título y en los grabados de Goya que toma como inspiración - a ese mundo que nuestro dramaturgo admiraba y conocía muy bien (*cf.* José BERGAMÍN, *Don Lindo de Almería,* Valencia, Pre-Textos, 1988, pp. 97-98).

NIÑA. Soy yo la que debe quedarse. Tú no, porque eres quien manda; y Tristán tampoco porque es el que conoce a los suyos del otro lado[62].
TRISTÁN *(con la baraja en la mano, mira al Verdinegro interrogante, y éste le hace señal de que las juegue...)*
Una, dos, tres, sota, caballo...
CARMONA. ¡Te salió el tuyo Niña! ¡Estaría de Dios!
ASTURIANO. ¡O del Diablo!
MONTIÑO. ¡Al infierno nos vamos todos!
VERDINEGRO. Y ya mismo, para aprovechar la luz que queda y bajar al entrar la noche... ¡Listos!

(Todos se arreglan y toman sus armas. Un momento de inquietud se sigue en que los guerrilleros no saben como despedirse de la Niña. Al fin van saliendo todos.)

MONTIÑO. ¡Suerte, la Niña!
NIÑA. ¡Para vosotros!
CARMONA. ¡Hasta mañanita, Niña, que salga el sol!.....
NIÑA. ¡Y que tú lo veas!
CHAMUSCO. Que lo veamos todos...Yo hubiera querido quedarme, Niña, por no dejarte sola.....
NIÑA. ¡Suerte! Chamusco...

(Salen los guerrilleros. Quedan Verdinegro, Tristán y la Niña.)

VERDINEGRO. El golpe de esta noche será duro para nosotros, difícil para ti. Los escapados[63] pasan la frontera y los falangistas les ayudan. Debes tener cuidado al cruzar la pinada. Hará oscuro la noche, y hay mucha nieve. No es probable ningún encuentro, pero, ten cuidado.
NIÑA. No temáis por mí. Soy segura.
TRISTÁN. Lo sabemos. Pero a veces te arriesgas demasiado.....
NIÑA. Tengo mi estrella[64]. *(Sonríe y estrecha las manos de los dos).*

(Salen el Verdinegro y Tristán, con un gesto de despedida, sin decir más. Queda la Niña sola viéndolos marchar. Pausa. Luego rompe, lejos, la copla:)

"Engañada con el daño
del engaño de la muerte,
la vida será más fuerte 330
que su propio desengaño"[65].

(Las viejas, que dejan su tarea, levantándose se acercan a la Niña que ha quedado cerca del fuego, mirando al poniente. Y dicen):
LAS TRES VIEJAS.

---

[62] Ver notas 3 y 18 a *La niña guerrillera*.
[63] Para la cuestión de los alemanes que huían de los avances de las tropas aliadas en Francia, ver las notas 24 y 43 a *La niña guerrillera*.
[64] Nueva alusión al título de esta segunda jornada.
[65] La copla contenida en los versos 328-331 es repetida – con alteraciones de forma y no de sentido – por LAS TRES VIEJAS (vv. 332-335).

La vida será más fuerte
que el oscuro sentimiento
de tu propio pensamiento
burladero de la muerte. 335

NIÑA. No cabe en goce o dolor[66]
la medida de la vida,
sin que rompa su medida
un goce o dolor mayor.
No es ni mejor ni peor 340
el padecer que convierte
en medida de la muerte
el goce o dolor perdido,
que si uno y otro han huído
la vida será más fuerte. 345
¿No es pasión más verdadera
la que intenta, sin razón,
dejar de ser ilusión
dolorosa o placentera?
¿Por sentirla pasajera 350
deja de ser lo que siento?
¿Qué bien o mal tan violento
pretende a su eternidad?
Es más fuerte la verdad
que el oscuro sentimiento. 355
El loco, cuerdo penando,
sus razones enajena,
y las compran, por su pena,
los que se la estaban dando.
¡Qué solo te estás quedando 360
entre los que hiciste ciento!
Pues al verte en tal tormento,
para darte la razón,
te dan la enajenación
de tu propio pensamiento. 365
¡Burladera de la vida,
si apenas te conocí,
apenas supe por ti
de la sed inextinguida!
El agua siempre evadida, 370
escapada de tal suerte,

[66] La estrofa anterior (vv. 332-335) es glosada en un poema por la Niña (vv. 336-375). Este recurso de la glosa fue muy utilizado en la poesía del Siglo de Oro, tal y como demuestra Navarro Tomás (*Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986, p. 224). También resulta un elemento de uso frecuente en la poesía del propio Bergamín: *Poesía, I*, p. 50 y 190; *Poesía, II*, p. 82, 91, 109 y 192; *Poesía, III*, p. 11, 51, 100 y 162; *Poesía, IV*, p. 144 y 195; *Poesía, V*, p. 31, 83, 101, 105, 113 y 172; *Poesía, VI*, p. 33, 48, 75, 86, 88, 95, 105, 111, 133 y 144; o *Poesía, VII*, p. 32, 35, 38-39, 46 y 65; o en otros textos teatrales: *Tanto tienes*, notas 11, 48, 51 y 60; y *Melusina*, nota 54.

por beberte y no beberte,
eludiendo su deseo,
te hizo, por escamoteo,
burladero de la muerte. 375

VIEJA. - La vida será más fuerte
que su propio desengaño.
- No te engañes con su daño,
burladora de la muerte[67].

NIÑA. Soñando, muerte, contigo, 380
no quiero mejor amigo;
que el sueño de mi deseo
por tu esperanza lo creo.
La estrella que nunca vi:
¡la llevo dentro de mí! 385
Su luz que en mis ojos prende:
¿a dónde va? ¿quién la enciende?

(Se oyen tres voces juveniles, entrando tres muchachas materialmente envueltas en nieve, que dicen como un grito.)

LAS TRES MUCHACHAS.
¡Aquí!
¡Aquí!
¡Aquí!
¿Quién ha visto lo que vi?

NIÑA. Miro la vida. Veo la muerte. 390
¿Qué veré cuando despierte?

MUCHACHA. ¿Quién no ve lo que más mira[68]?

NIÑA. La ira.

MUCHACHA. ¿Quién menos mira y más ve?

NIÑA. La fe. 395

MUCHACHA. ¿Quién mira lo que no alcanza?

NIÑA. La esperanza.

MUCHACHA. ¿Quién se mira en su dolor?

NIÑA. El amor.

MUCHACHA. ¿Quién no olvida lo que olvida? 400

NIÑA. La vida.

MUCHACHA. ¿Quién te quiere sin quererte?

NIÑA. La muerte.

---

[67] Variación en los versos 376-379 sobre la anterior copla y poema glosado (ver notas 65-66 a *La niña guerrillera*).

[68] Recurso poético del eco, heredado del Siglo de Oro, y que vuelve a utilizar en *Melusina*, (notas 26 y 159) y en *La cama*, (nota 35). En el Renacimiento, "recibió el nombre de eco la poesía cuyas rimas eran repetidas por unas breves palabras que seguían inmediatamente a los versos respectivos. La identidad entre la terminación del verso y su eco se producía como en la rima ordinaria a contar desde la vocal de la sílaba acentuada, con marcada tendencia a incluir también la consonante inicial de la misma sílaba" (Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...*, pp. 222-223).

LAS TRES MUCHACHAS.
La vida será más fuerte.
NIÑA. Soñándote, vida, creo 405
que miro la muerte en mí.
LAS TRES MUCHACHAS.
- Vuelve al sueño tu deseo.
- Vuelve al alma.
- Vuelve a ti.
NIÑA. Mi estrella llevo conmigo.
No quiero mejor amigo. 410
La muerte que siempre vi:
¿la llevo dentro de mí?
Su sombra mi luz apaga.
¿Qué dedo pone en mi llaga?
El sueño que en mi se enciende: 415
¿a dónde va? ¿quién lo prende?[69]

(Las tres muchachas dicen ahora, mientras las tres viejas se apartan y se va apagando, con el crepúsculo, el fuego encendido, el romance[70]:)

LAS TRES MUCHACHAS.
- Sueña España, guerrillera;[71]
- sueños que el viento levanta;
- que arremolinan las nubes
deshaciéndolos en lágrimas; 420
- que se escurren como sombras
- que se prenden como brasas;
- que se funden como nieves
en la nieve de tus plantas.
- Las cadenas de esos sueños 425
te tienen aprisionada.
-¡Sueños que te quita el aire!
-¡Sueños que se lleva el agua!
- La nieve teje el sudario
de sueño para tu alma[72]. 430
- Sueña a España, guerrillera.
- Sueña y canta.
NIÑA. ¡Ay de mi España!
LAS TRES MUCHACHAS.
- Como ruedan por el río

---

[69] Los versos 409-416 repiten, aunque con bastantes cambios, la última réplica de la protagonista a las "TRES VIEJAS" (vv. 380-387).
[70] Prosiguen las Tres Muchachas el nuevo romance de la niña guerrillera que habían iniciado en el Cuadro II de la Primera Jornada (vv. 270-305).
[71] Para la idea del sueño en Bergamín, ver la nota 12 a *Tanto tienes.*
[72] Imagen que juega con la actitud hilandera de las Tres Viejas, quienes marcan el destino a la protagonista (*cf.* la nota 95 a *La niña guerrillera*), y con la nieve que la acabará cubriendo como sudario al final de la obra (*op. cit.*, vv. 787-794).

los cantos de la montaña,
rodando van los cantares 435
de los sueños por el alma.
- Con el alma no se miente,
- Con la vida no se engaña.
- Con el alma y con la vida
se sueña cuando se ama. 440
- Sueña España, guerrillera,
para que te sueñe España,
y respires, por la herida
de tu sueño, su esperanza.
- Las altas nieves son sueños 445
de las oscuras montañas:
la torrentera en que caen
desheladas sus palabras
son las voces de tu sueño,
guerrillerita de España. 450
-¡Sueño que quita el sueño!
-¡Sueño que te roba el alma!
- Sueña España, guerrillera.
- Sueña y canta.

NIÑA. ¡Ay de mi España!

LAS TRES MUCHACHAS.

- La nube, que de arreboles 455
enciende el sol, cuando pasa,
transita, sombra sin sueño,
a la luz de la estrellada.
- Niña, guerrillera oscura,
el cielo prende las ascuas 460
de tus ojos, cuando enciende
el arrebol de tu cara.
- Y hace noche de tu pena,
estrellada de tus ansias.
-¡Guerrillera, ay, guerrillera 465
guerrillerita del alba!
- Espumas, nubes y nieves,
son poco para tu gala.
- Los sueños que no son sueños
te tienen encadenada. 470
- Las cadenas de esos sueños
aprisionaron tu alma,
poniendo a tus pies de aire
grilletes de sangre y llamas.
-¡Ay guerrera, guerrillera! 475
-¡Niña, guerrillera clara!
- Sola, la muerte te acecha.
- Sola, el silencio te guarda.

(Va cayendo lentamente el telón)

FIN DEL CUADRO IV

Cuadro Quinto

Es de noche. Interior de la taberna de El Asturiano en las afueras de Jaca[73]*. Al fondo, junto a la puerta, gran ventana que da al campo abierto. La escena debe estar partida de modo que quede un trozo de calle fuera, como arrabal despoblado. En escena, la Cobriza, vieja, bebiendo, con tres mujeres de edad indefinible, pues se supone más jóvenes de lo que parecen por su aspecto desgarrado, sucio, miserable... Son: Pilar la bizca, Carmencita "la straperlo" y Maruja, la rojilla. En otro lado y junto al mostrador, borrachos, el Mico, Topete y Santisteban, aldeanos enseñoritados. El tabernero, al que llaman Don Pepín, es hombre grueso y todavía fornido, de agrisado cabello escaso. Trajina con sus trastos ayudado por la Berlanga, mujercilla insignificante que tan sólo se hace notar cuando grita, más que habla, con una vocecilla aguda, penetrante, chillona. Fuera, una noche clara, en que la nieve cristaliza sus hielos, intensa, transparente y dura. Dentro, atmósfera turbia de humo, mal oliente, fría. Todos los personajes arropados en lo que pueden. En un rincón hay un muchacho tratando de sacarle sonidos coherentes a un acordeón. A un lado, salen otros sonidos, chillones y cascados, de un gran aparato radiofónico.*

TOPETE. Yo te digo que el cura es un enlace d'ellos[74] y que ya debía destar colgao...

SANTISTEBAN. Tú siempre demigodo... digo, demidogo...

MICO. *(corrigiéndole)* Demagogo, animal, que ni prinuncias[75]...

SANTISTEBAN ¡Casi no he bebío! Pues deme o dami lo que sea - con tal que sea vino -; decíamos, éste y yo, que eras un anteclericalote, tú, comecuras, como lo séis tóos en la Falange... Y ahora que las faldas se ponen feas.....

TOPETE. Eso que dices no será alusión aquí, a las señoras... *(hace un gesto obsceno con la mano, señalando a las muchachas sentadas a la mesa con la Cobriza.)*

MICO. Más respeto a las damas. *(Le ofrece de beber a una que le da un manotón, tirándole el vaso y manchándole, por lo que él intenta pegarle, impidiéndoselo las otras.)*

ROJILLA. ¡Eh, tú, chulo! ¡A ver si tienes educación, borracho!

---

[73] Cambia por primera vez la ubicación de la obra a un lugar que no es el pueblo o sus alrededores más inmediatos. Además, destaca Bergamín en esta misma acotación el ambiente negro e irrespirable que se genera en la taberna, imagen, sin duda, de la España franquista.

[74] También, en la realidad histórica, recayeron sospechas sobre algunos sacerdotes de colaborar con los guerrilleros, como en el caso del párraco de Tierrantona – conocido como "cura de los maquis" - , o del cura de Ansó, vigilado por presunta colaboración con el maquis, (AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés..*, p. 185, nota 48 y pp. 282-283, respectivamente).

[75] En toda esta escena se refleja la intención, por parte de Bergamín, de mostrar rasgos del habla popular. Nuestro autor, gran defensor del analfabetismo en la literatura (recuérdese su ensayo, "La decadencia del analfabetismo", *Cruz y Raya*, Madrid, 3 (junio 1933), pp. 61-94), siempre reconoció la deuda pendiente de su propio dialecto literario al habla popular (ver "Ahora que me acuerdo"..., p. 64). Pero en boca de estos personajes no deja de ser una burla a sus intentos pedantes por aparentar ser más cultos y refinados que los demás.

MICO. ¡Tú a callar o te cuelgo! Que no sóis mirás. Ofrecerle una copa a una....a una.... bueno a una o a dos o a tres, no es ofensa, caray, es....es....es....galintería....
COBRIZA. ¡Estáis borrachos! Ya os podíais marchar a la cama....
CARMENCITA. ¡Si ni pagáis el gasto!.
TOPETE. ¡Flechas que somos! Y éstas... éstas son margaritas, así como las véis, ajadillas, desciosas... *(les tira besos.)*
CARMENCITA. ¡Y tú, borracho, sinvergüenza, italiano[76]!..
SANTISTEBAN. ¡Oye! ¿Qué es eso d'italiano, un insulto?

PILAR. ¡No, chico, no, todo lo contrario! ¡Échale guindas[77]!...
MICO. *(con la copa brindando)* Yo *(bebe)* ¡por *el ausente*!...
TOPETE.*(bebiendo)* ¡Y nosotros que lo bebamos!... *(también bebe)*
ROJILLA. ¡Hasta las estrellas!...
COBRIZA. Tú, ten cuidado, Rojilla, que a veces se te ve la lengua y un día te la cortan, o te la ponen fuera pá siempre, ¡ya me entiendes! ¡Qu'estos son mú malos!...
PILAR. ¡Échale guindas!... Éstos y los otros.....
ROJILLA. ¿Los otros cuales?
CARMENCITA. ¡Calla, mujer, que a poco parece que estáis también bebidas vosotras! ¡Oye! ¿Quién es ése que entra con el Colao?

(Efectivamente han entrado en la taberna dos hombres, uno de pueblo, viejo, al que dijeron el Colao, y otro bien vestido, más joven. Van a sentarse a un lado. La Berlanga se les acerca a servirles.)

BERLANGA. ¿Qué quieren?
COLAO. A mí lo mío, al señor...

---

[76] Para más información sobre la ayuda italiana al bando franquista, que llevó a cabo el llamado CTV [el Corpo di Truppe Volontarie], puede consultarse: Francisco OLAYA MORALES, *La intervención extranjera en la guerra civil...*, p. 78, 93, 109, 122-123, 137, 161, 171-172, 183, 200, 247, 272, 277; Michael ALPERT, "La historia militar", en AA.VV., *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, p. 127, 132-134, 140-141, 143, 148; y Juan AVILÉS, "El contexto europeo: intervención y no intervención", en *op.cit.*, pp. 267-268, 272-273, 284, 290-291, 310, 312, 314, y 325-326.
[77] "Expresión de asombro ante la facilidad con que otro hace una cosa o resuelve una dificultad. La frase más corriente suele ser: *¡Échale guindas al pavo!*, y se popularizó en toda España en los años de la república (1931-1936), gracias a una canción de la película *Morena Clara*, que protagonizaban Imperio Argentina y Miguel Ligero. Proviene del dicho popular: *Échale guindas a la Tarasca*, que se complementa así: *Échale guindas a la Tarasca, y verás cómo las masca.* Ambas expresiones tienen su origen en las antiguas procesiones del Corpus de Madrid y otras capitales, donde sacaban un monstruo de cartón pintado, en figura de dragón, de cuello largo y movedizo, cubos portadores, escondidos en el interior. Le hacían abrir una boca desmesuradamente grande, con la cual la Tarasca arrebataba a los que estaban descuidados los sombreros y caperuzas (...) Los muchachos le echaban por la boca a la Tarasca cerezas y guindas, regalo que agradecían mucho los que iban dentro" (José María IRIBARREN, *El porqué de los dichos...*, p. 243). Para más información sobre esta expresión, véase José CAÑIZARES, *El anillo de Giges*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC (Anejos de la revista *Segismundo*, 9), 1983, p. 227, nota al verso 2609.

DESCONOCIDO. A mí una caña...

(Los borrachos miran al recién llegado con desconfianza y hablan entre sí.)

COLAO. ¿Ha habido muchos muertos?
DESCONOCIDO. No sabemos exactamente. Pero deben ser muchos; y heridos.
COLAO. Descarrilaron al tren a la misma hora que volaron con dinamita el depósito[78].
DESCONOCIDO.Y creo que no va a ser eso solo. Pero les andamos siguiendo ya los pasos. Los tendremos. Sobre todo a la Niña....
COLAO. ¡Lo peor! ¡Eso es una fiera! Y luego, se quita de en medio, desaparece con una rapidez, que no hay quien la vea... A veces pienso si será un fantasma[79]...
DESCONOCIDO. Un fantasma que colgaremos con una lazada muy fuerte al cuellecito, para que no desaparezca más.
COLAO. ¡Para que desaparezca de una vez! *(Se persigna.)*
DESCONOCIDO. ¿Por qué hace usted eso?
COLAO. Por nada... ¡Qué sé yo! Me da miedo la Niña...
DESCONOCIDO. ¡Pues eso nos faltaba! Que la creáis una bruja...
COLAO. Muchísimo más... ¡El Diablo en persona!...

(La Berlanga sirve.)
DESCONOCIDO. ¿No podríais callar esa musiquita?
BERLANGA *(chillándole al muchacho)* ¡Oye tú, muchacho, que no suenes!
MICO. ¡Que te van a sonar a ti!
DESCONOCIDO. No lo decía por el chico, sino por ese chisme cascado...
TOPETE. *(que está deseando entablar conversación con el desconocido)* Es que por ahí llegan noticias[80]...

---

[78] Destacan, entre las acciones que realizaban los maquis, básicamente cuatro: "los llamados *golpes económicos*, destinados a recaudar fondos, y que pueden consistir en atracos, secuestros o envío de anónimos a particulares exigiendo una determinada cantidad de dinero; los sabotajes; las acciones de tipo propagandístico y los asesinatos, generalmente de *chivatos* o delatores, pero también de personas identificadas con el régimen. Los enfrentamientos directos con las fuerzas represivas, según todos los indicios, no son buscados conscientemente y suelen producirse cuando los guerrilleros se ven acorralados" (Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950...,* p. 76).
[79] Bergamín también presumía de ser un fantasma: durante su exilio parisino desde 1964 a 1970 ("Los españoles hacen demasiado ruido", entrevista de H. Campanella, en *El Socialista*, Madrid, 184 (17 diciembre 1980), pp. 34-35); y en varios de sus poemas: *Poesía, I*, p. 167 y 250; *Poesía, II*, p. 80 y 117; *Poesía, III*, p. 100 y 174; *Poesía, IV*, p. 14; *Poesía, V*, p. 42 y 57; *Poesía VI*, p. 169. También es tema recurrente en sus poemas: como epígrafe a partir de un verso de Quevedo ("Fantasma soy en penas detenido") en *Poesía, I*, p. 17; relacionado con el esqueleto: *Poesía, III*, p. 99 y *Poesía, VII*, p. 73; o en otros muchos sentidos: *Poesía, I*, p. 58, 83, 136, 144, 172, 239, 252 y 256; *Poesía, II*, p. 56 y 107; *Poesía, III*, p. 122, 129, 171 y 175; *Poesía, IV*, p. 33, 35, 38, 64, 67, 90 y 174; *Poesía, V*, pp. 31-32, 76, 101 y 179; *Poesía, VI*, p. 32 y 190; *Poesía, VII*, p. 99.
[80] Alusión clara a la REI (Radio España Independiente Estación Pirenaica), conocida popularmente como "La Pirenaica". A raíz del anuncio de Hitler, en junio de 1941, de romper el pacto germano-soviético, fue fundada esta emisora en Moscú junto con "decenas

DESCONOCIDO. *(bebiendo)* Mejor que no lleguen[81].

(Ante la extrañeza de los borrachos, el Colao les habla en voz baja y éstos toman inmediatamente un aspecto servil y atemorizado.)

MICO. *(precipitándose al aparato y tropezando con los otros dos que lo hacen al mismo tiempo.)* ¡Como usted quiera! Estos chismes son muy escandalosos... *(Lo callan)*
ROJILLA . *(en voz baja a las otras)* Yo conozco esa cara...
CARMENCITA. *(amarga)* De tus buenos tiempos...
PILAR. Ve y háblale. Así sabremos.
ROJILLA. Poco a poco. ¡Déjame a mí! Tengo que recordarlo. Y cómo se llama...

(Entran a escena, por el lado del campo, hacia la puerta lateral de la tabernucha, Verdinegro y Chamusco. Visten de aldeanos, cubiertos con capotes de monte.)

VERDINEGRO. ¿Qué habrá hecho la Niña?
CHAMUSCO. ¡Parece imposible lo aprisa que anda en todo! Está aquí contigo y de repente ya no la ves... sólo ves una llamarada: mucho humo... Y por allí sabes que pasó ella...
VERDINEGRO. ¡Entramos!...
CHAMUSCO. ¿Este Don Pepín es seguro?
VERDINEGRO. Como asturiano: del treinta y cuatro[82]. De los que anduvimos bajo la tierra, y siempre a oscuras, a tientas con la vida...
CHAMUSCO. Los que anduvisteis a gatas desde el infierno...

---

de emisoras clandestinas con el propósito de informar y alentar a sectores antifascistas o comunistas de los países ocupados" (Carlos FORCADELL ÁLVAREZ, "Los Pirineos imaginarios de Radio España Independiente", en AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés...*, p. 291). Siguió retransmitiendo hasta el 14 de julio de 1977, y mantuvo siempre dos finalidades muy claras: servir como órgano de expresión del Partido Comunista de España y ofrecer una información que no estuviera controlada por el régimen franquista. La "Pirenaica" supuso, junto con la emisiones en castellano de la BBC de Londres, el medio de acceder a una comunicación fuera de los cauces de la censura imperante en España, de ahí que su audiencia fuera creciendo con los años, "primero de silenciosos vencidos o de exiliados más o menos esperanzados, y posteriormente, sobre todo cuando en los años cincuenta y sesenta se generalizó el acceso a la radio en España, de todos aquellos sectores dispuestos a consumir una información que, si era estrictamente partidista, también resultaba absolutamente alternativa a la propaganda de la administración y del estado franquista" (*op. cit.*, p. 294)

[81] "Los gobiernos franquistas eran tan conscientes de lo peligroso que era la libertad en las ondas que los servicios de información, reforzados a partir del pacto hispano-americano por la ayuda técnica de la Voz de América, se esforzaron en interferir unas emisiones que a veces llegaban en condiciones defectuosas a unos oyentes cada vez más entrenados en ajustar y localizar el dial más adecuado" (*ibidem*).

[82] El propio Bergamín habló con los mineros poco después de la revolución de Asturias en 1934 (*El pasajero, peregrino español en América, II...*, pp. 86-87); y siguió defendiéndolos más tarde. Precisamente, encabezar una carta firmada por 102 intelectuales y dirigida al por entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, le valió su segunda expulsión de España en 1963 (para más información, ver Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas...*, pp. 218-230 y 241-248).

VERDINEGRO. ¿Estás firme?
CHAMUSCO. Como una estaca.
VERDINEGRO. ¡Pues adentro!

(Entran y se sientan a una mesa. Va a ir a servirles la Berlanga, cuando el tabernero se le adelanta.)

DON PEPÍN. ¿Qué quieren?
VERDINEGRO. ¿Vinieron?
DON PEPÍN. No.
VERDINEGRO. ¿Y ésos?
DON PEPÍN. Ya sabes: el Colao, le llaman así porque ha pasao o le han hecho pasar por tó[83], y ya no le quedan más que las raspas; el otro, no sé, pero me lo figuro.
VERDINEGRO. ¿Vendrá el cura?
DON PEPÍN. Supongo que no. Lo tienen vigilao: casi como preso. Mandará alguno.

(El chico toca en el acordeón claramente un airecillo asturiano.)

ROJILLA. Eso me suena. *(Cantando:)*
"*Eres como la rosa*[84]
de Alejandría: 480
colorada de noche,
blanca de día...
Toda la noche estoy[85],
niña, pensando en ti,
que d'amores me muero 485
desde que te vi..."
PILAR. ¡Échale guindas! ¡Cantas peor que una cotorra!... ¡A ver si me canto yo una jota!... *(Tararea.)*

(Verdinegro y Chamusco miran hacia la Rojilla, inquietos; el desconocido, visiblemente contrariado, pregunta al Colao:)

---

[83] Una forma de buscar la colaboración "voluntaria" de la población civil, radicaba en someter a la represión a los familiares de los maquis o de quienes pudieran ser sospechosos de colaborar con ellos. La coacciones a las familias provocaban la entrega de "bandoleros arrepentidos", quienes resultaron fundamentales "para descubrir campamentos, puntos de apoyo, rutas de paso, depósito de armas, etc." (Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos...*, p. 150).
[84] Copla o canción que toma idéntico motivo que la copla IV del *Apéndice a la Soledad*, de Augusto Ferrán: "Yo he plantado en un jardín / un rosal de Alejandría, / se le han secado las hojas / y aún le quedan las espinas" (Augusto FERRÁN, *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 73). El motivo de la rosa de Alejandría aparece también en diversas canciones populares, como puede verse en *Coplero popular*, edición de José Luis Gárfer, Madrid, EDIMAT Libros, 1999, p. 27, 406 y 407.
[85] Al igual que la anterior, esta copla es de corte popular y aparece recogida – con alguna variante poco significativa – en alguna antología: "Toda la noche estuve / niña, pensando en ti; / yo de amores me muero / desde que te vi" (*op cit.*, p. 415).

DESCONOCIDO. ¿Quién es ésa? ¿Viene por acá mucha asturianada?
COLAO. Ésa no es ná. Los que no me suenan bien son esos otros.
TOPETE. *(al niño)* Oye, muchacho, ¿desde cuándo te sale a ti bien lo que tocas?
NIÑO. Desde que me lo enseñaron...
MICO. ¿Y quién te lo enseñó?
NIÑO. ¡Anda éste! ¡Pues il qui lo sabía!
SANTISTEBAN. ¡Vuelve por otra!...
MICO. ¿Otra? ¡el mamporro que le voy a dar al niñito ese!... *(mira al Desconocido y se calla, bebiendo para disimular).*
DESCONOCIDO. ¿Muchos borrachos aquí siempre?
COLAO. Algunos... pero de confianza. *(Mirando a los guerrilleros)* Ésos no sé quién son. Nunca los he visto.

(Como sigue el niño tocando, el Mico canta desentonando y gangoso:)
"A los árboles altos
los mueve el viento..."

ROJILLA. *(interrumpiéndole)* ¿Y a ti quiénes te mueven, cara de cuervo?

(Va el Mico a pegarla, los otros se interponen. El Desconocido se levanta. Se hace un silencio total y todos quedan inmovilizados.)

DESCONOCIDO. ¿Qué se debe? *(al Colao:)* No quiero jaleo. Vámonos.

(Va la Berlanga a cobrar y entretanto Rojilla, que se ha levantado, se dirige al Desconocido.)

ROJILLA. *(con zumba al Desconocido)* ¡Muy buenas, Excelencia!

(Desconcierto general. Aprovéchalo el Niño, que se acerca a los guerrilleros y les da un papel, diciéndoles:)

NIÑO. El señor cura me dio este papel: son noticias para la Niña...

(El Verdinegro lo coge, guardándolo rápidamente.)

DESCONOCIDO. *(queriendo apartar a la Rojilla con la mano)* No sé quién es usted. Dispense. *(Intenta seguir.)*
ROJILLA. ¿Qué, no me reconoces? ¡No me choca! ¡Se cambia tanto! Tú también has cambiado mucho...
DESCONOCIDO. Le repito que no la conozco. Y tengo prisa, dispénseme... *(Intenta apartarla con más brusquedad que antes.)*
ROJILLA. Bueno, hombre, bien... No quiero detenerte. Pero creí que me recordarías. Sobre todo después de la mala noche que tuvimos juntos en Salamanca... Seis años pasaron de un vuelo... y tú... ¡Pues ya ves yo!
DESCONOCIDO. *(deteniéndole sorprendido)* ¡Maruja! ¿Tú? ¿Y cómo aquí, y...?

ROJILLA. Y en este estado, dilo, no me avergüenzas... De azul imperial a rojo desteñido[86], ya ves, no hay más que un paso... de novela rosa. ¡Pero si vieras que es como cuando sueñas que caes en un pozo! Lástima que no tengas tiempo... Te contaría... ¿A dónde vas ahora? *(Aprovechando el desconcierto del Desconocido, le coge del brazo llevándole a su mesa.)* Unos minutos nada más. Aquí, dos amiguitas... y la Cobriza, que ni es azul ni roja, pero una excelentísima persona, no sé si tanto como tú... *(Se ríe).*
DESCONOCIDO. *(recuperándose)* Perdóname, Maruja. No puedo escucharte, ni seguir más aquí, ahora... Otra vez nos encontraremos...
PILAR. ¡Échale guindas!...Para entonces ya habrá llovido...
DESCONOCIDO. Ahora no es posible... Si quieres algo, si te puedo ayudar en algo, búscame mañana en el hotel...
ROJILLA. ¡Puede que no te encuentre!

(Al dirigirse a la puerta del fondo por donde entraron el Desconocido y el Colao, Verdinegro, que se había levantado, les cierra el paso, mientras Chamusco amenaza con la pistola a los tres borrachos, fingiendo que lo hace también al tabernero. Las mujeres se apartan.)

VERDINEGRO. Por aquí no, amigo, por la otra puerta, que tenemos que hablar...

(Se ven los fogonazos y escuchan, casi simultáneamente, tres o cuatro disparos, cayendo al suelo el Desconocido y el Colao, y con una interrupción de segundos, se percibe una enorme explosión que hace trepidar todo, al mismo tiempo que el cielo se ilumina de un resplandor rojizo, relampagueante, sobre la nieve y que traspasando el ventanal, llena toda la escena, dentro y fuera de la taberna. Las mujeres gritan y se esconden, mientras los borrachos, tropezando y cayendo, tratan de huir. Chamusco va hacia el Verdinegro diciéndole:)

CHAMUSCO. ¡Vamos! ¡Pronto!

(Salen los dos por la puerta lateral, hacia el campo, por donde vinieron. Y ya fuera, sobre la nieve, el Verdinegro cae al suelo.)

CHAMUSCO. ¿Estás herido?
VERDINEGRO. De muerte. Toma esto... *(le da el papel que le dio el niño).*

---

[86] Los dos personajes debieron vivir su historia de amor en Salamanca, durante la guerra civil, época a la que nos lleva el cómputo de seis años al que se refiere Rojilla en su intervención anterior. Salamanca estuvo en manos de las fuerzas sublevadas desde el principio (Francisco OLAYA MORALES, *La intervención extranjera en la guerra civil...*, p. 68, 70, y 167); y en ella se instaló el Cuartel General de Franco ("La evolución política en la zona de Franco", por Javier Tusell, en AA.VV. *La guerra civil: una nueva visión del conflicto que dividió España...*, p. 439). Alusión, por otro lado, a los dos colores que conformaban las dos fuerzas enfrentadas en la guerra: los falangistas vestían una camisa azul y el rojo se identificaba con la bandera comunista de la antigua Unión Soviética y – junto con el negro -, con la bandera de los anarquistas de la CNT-FAI (en ESPASA CALPE, *Enciclopedia. Apéndice A-Z...*, p. 529). Otro juego irónico con ambos colores nos dejó Bergamín en "Españoles infra-rojos y ultravioletas" (*España Peregrina*, México, 1 (febrero de 1940), pp. 13-14).

CHAMUSCO. *(queriendo levantarle y cargarlo a hombros)* ¡Te llevaré!
VERDINEGRO. *(respirando anhelosamente)* Es ya inútil. Te cogerían a ti...
CHAMUSCO. ¿Dónde lo guardabas? *(Con el papel en la mano.)*
VERDINEGRO. Aquí, en el pecho... en este lado... *(señala al corazón)* dáselo a la Niña...
CHAMUSCO. Está empapado de sangre...
VERDINEGRO. Pronto... Chamusco... corre... déjame a mí... Es tu deber, pronto, pronto... *(se le va apagando la voz, hablando cada vez con más esfuerzo.*)
CHAMUSCO. *(que se da cuenta de que se muere, no se decide a separarse de él.)* Puedo llevarte...
VERDINEGRO. *(dice más que con la voz con el gesto)* No... no... no... ¿La ves, Chamusco? ¡La Niña! ¡Prendió el polvorín!... ¡La Niña!... Una llamarada... mucho humo... allí..., ¿la ves?... ¡en el cielo!...[87]

(Chamusco se arrodilla sobre él, quitándole las armas y todo lo que lleva en los bolsillos, luego, conteniendo un sollozo con una blasfemia, lo cubre con el propio capote que llevaba, dejándole tendido sobre la nieve, y huye. Sigue la escena extrañamente iluminada en blanco y rojo, con resplandor siniestro; hacia el fondo turbio de la taberna, se oye el acordeón del muchacho, como antes, y la voz rota de Maruja la Rojilla, cantando desgarrada:)

ROJILLA. "*Eres como la rosa*
de Alejandría: 490
colorada de noche,
blanca de día[88]*...*"

MUTACIÓN

---

[87] El fuego en los textos de Bergamín suele ir asociado con la sangre y el amor: "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*, Madrid, Plutarco, 1933, pp. 68-69; "La triple impostura del fascismo", en *El mono azul*, 7 (8 octubre 1936); "Por nada del mundo (Anarquismo y Catolicismo)", en *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 61; "Piedra y lodo", *op. cit*., p. 133; "La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito. Historia. Poesía), *Escritura*, 6 (enero de 1949), p.18; "La música, la pintura y la guerra", en *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 84-85; "Prólogo" a *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p.10; "La mano en el fuego", en *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1974, pp. 108-109. Nuestro autor reconoce llevar también esas llamas provocadas por una guerra civil – que aún coleaba en los años 40 – dentro de sí: "Pero el episodio trágico español sigue siendo rojo, como la sangre viva. Y a esta luz, a esta sangre, vemos encenderse de razón y sentido la guerra que prepara el presente. Los españoles que no hemos podido, ni querido, quitarnos la sangre que nos echaron encima, la sangre inocente, la sangre de pueblos enteros asesinados - en su infancia y en su vejez, en sus juventudes más puras - los que no pudimos, ni quisimos, apagar este rojo fuego doloroso en nuestro corazón que nos teñía el rostro de vergüenza desenmascarándolo de palideces espectrales, no huimos de la quema, la llevamos dentro" ("Españoles infra-rojos y ultravioletas", en *España peregrina*, México, 1 (febrero 1940); y recogido en José BERGAMÍN, *Cristal del tiempo...*, pp. 176-177).
[88] Los versos 489-492 repiten una de las coplas anteriores (vv. 479-482).

Cuadro Sexto

Se hizo la mutación conservando la misma luz roja del final del cuadro anterior, que ahora ilumina un paisaje de bosque nevado. Entre la espesura de pinos, se abre una pequeña clara donde aparentemente escondido, formando como cueva o cabaña, hay un cobijo o guarida, disimulada entre el ramaje[89]*: ante ella, el rescoldo de una hoguera, que irá encendiéndose poco a poco durante la escena, hasta llegar a dar al final una clara luz roja que se confundirá con la que traspasa todo el bosque. Entra por un lado la Niña, seguida del caballo, que se quedará todo el tiempo al lado suyo. Es media noche clara, con estrellas y nubes altas. Todo en los pasos y palabras de este cuadro toma voz y ritmo de sueño*[90]*. Al mismo tiempo que entra la Niña por un lado, entran por el otro las tres Viejas, ahora claramente vestidas como brujas de cuento. Se encuentran en medio de la escena.*

LAS TRES VIEJAS.
¿A dónde se va la niña?
NIÑA. ¿De dónde vienen las viejas?
LAS TRES VIEJAS.
Vienen de soñar España. 495
NIÑA. ¡Yo voy soñando con ella!
LAS TRES VIEJAS.
- La España que estás soñando
es sueño que a ti te sueña.
- Nosotras desde la cuna
te enseñamos su conseja. 500
- El cuento que nunca acaba.
- El canto que siempre empieza.
- Siempre empieza y nunca acaba
de echarte la misma cuenta.
- Es el cuento de la niña. 505
- Y la cuenta de la vieja.
- El tiempo va entre tus dedos
cayendo como la arena.
- Lo cuentas cuando lo cantas:
hoy es ya si ayer ya era, 510
y mañana será siempre.

---

[89] Guarida de los guerrilleros como la descrita en el Cuadro IV. Sobre las cuevas y otros escondrijos de los maquis, se puede leer José Antonio ANGULO MAIRAL, "La montañas del miedo y de las sombras", AA.VV., *Historia de maquis en el Pirineo aragonés...*, pp. 229-247.

[90] Para el tema del sueño, ver el subapartado "Poesía: romance, copla y cuento" de la introducción a *La niña guerrillera*. Todo este cuadro, además, contrasta por su lirismo y evocación onírica con la dura realidad evocada en el anterior y donde todos los personajes que en ella aparecen, vencedores y vencidos tras la guerra civil, parecen vivir en una pesadilla. La luz de la acotación avala también ese contraste entre la luminosidad y la oscuridad que el propio Bergamín afirma querer resaltar en esta pieza (*cf.* "Apostillas" a *La niña guerrillera*, p. 161).

- Lo cantas cuando lo cuentas.
- Niña, ¿qué tienen tus ojos
que parecen dos violetas?
-¿Qué tienen, niña, tus manos 515
amarillas como cera?
-¿Qué ceniza en tus cabellos
te nieva de sombra incierta?
-¿Qué sueño de nieve y sangre
quema de fiebre tus venas?[91] 520
- El ciervo de San Eustaquio
llevó a Cristo en la cabeza[92].
- La corza que a ti te guía
lleva en la frente una estrella.
-¿Qué sombra te quema el alma? 525
-¿Qué luz el cuerpo te hiela?

NIÑA[93]. Llevo en el alma un cuchillo
que el corazón me atraviesa.

VIEJA. Llevas el sueño de España
en el alma, cuando sueñas 530
el cuchillo que te parte
el corazón, guerrillera

NIÑA. ¡No hay otro dolor más fuerte!

VIEJA. ¡Ni hay alegría más cierta!

NIÑA. No hay angustia ni agonía 535
que no rebase esta pena.
Llevo ceniza en los ojos
y en el alma llevo tierra.
Hundo en un llanto de sangre
el sueño que más quisiera 540
que fuese sueño de vida
de la España que me sueña.

LAS TRES VIEJAS.
-¡Sueña, niña, sueña y canta!
-¡Sueña, niña guerrillera!
- La vida que estás soñando 545

---

[91] Los versos 513-520 indican la transformación que está experimentando la Niña en su propio cuerpo. Todos las comparaciones que establece Bergamín en la descripción de su metamorfosis a partir de cuatro elementos de la naturaleza - violetas, cera, nieve y sangre -, aluden, por un lado, a los colores de la bandera republicana junto con la blancura inocente de la protagonista; y, por otro, a la muerte inminente de la protagonista.

[92] Según la leyenda, san Eustaquio, mártir en Roma el año 118, se convirtió tras una visión de Cristo crucificado entre las astas de un ciervo, al que perseguía; por ello es el patrón de los cazadores (*Enciclopedia universal ilustrada, XXII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924, pp. 1441-1442). Este motivo, que retomó Bécquer para su leyenda "La corza blanca" (en *Leyendas*, Cátedra (Letras Hispánicas, 244), 1994, pp. 327-346), justifica el subtítulo de esta segunda jornada, "La estrella nunca vista", (ver notas 17 y 31 a esta obra, o la nota 23 de *La hija de Dios*).

[93] Otro de los fragmentos (versos 527-542) reproducidos en *Aragón*. Ver nota 8.

es la vida que te sueña
a las puertas de la muerte:
España se mira en ella
como en un espejo claro
que en tu alma la refleja. 550
- Si llanto de sangre lloras,
con sangre y llanto te quedas;
como se queda en el río
el cauce que lo encarcela,
que cuando más huye el agua
555
más es él el que la lleva.
- Lo que miras de ti misma
no son tus pies, son tus huellas.
- Sueña, niña, que descansas
en esta dulzura tierna, 560
que mullida de silencios
te ofrece la blanda hierba.
-¡Sueña que duermes soñando!
-¡Que duermes y no despiertas!

(Al decir las viejas los últimos versos, la Niña se ha echado en el suelo quedando aparentemente dormida. Entran entonces las tres muchachas nevadas, más irreales que nunca, como figuración de hadas[94] *en los cuentos. Las viejas, entre tanto, quedan alrededor de la Niña dormida, viéndoseles entre las manos, ahora, la rueca, el huso y las tijeras, con los que laboran, evocando la representación habitual de las Parcas*[95]*. Poco a poco, como envuelta en niebla, desaparece la Niña dormida, viéndosela,*

---

[94] El hada es un "ser fantástico que se representaba en forma de mujer y al cual se le atribuía poder mágico y del don de adivinar lo futuro", y "la fantasía popular concibió a las hadas como de una naturaleza intermedia entre los eres espirituales y los seres humanos y como compuestas de elementos sutiles". Se le suelen atribuir, además, una serie de virtudes mágicas, como la invisibilidad, la inmortalidad, "poder tomar varias formas o figuras y comunicársela a otros seres, y su conocimiento de las fuerzas de la naturaleza" (*Enciclopedia universal ilustrada, XXVII,* Madrid, Espasa-Calpe, 1925, pp. 489-490).

[95] Las parcas o moiras son, "en la mitología griega, cada una de las tres deidades hermanas, Cloto, Láquesis y Atropos, con figura de viejas, de quienes la primera hilaba, la segunda devanaba y la tercera cortaba el hilo de la vida del hombre. (...) Los romanos diéronles cabida en su mitología con el nombre de Parcas. En el arte antiguo se las representaba empuñando el cetro en señal de soberanía; más tarde se las representó a cada una de una manera especial: a Cloto hilando, a Láquesis con unos dados en la mano o escribiendo en una esfera y a Atropos con un rollo escrito o un reloj de sol" (*Enciclopedia universal ilustrada, XLI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1920, p. 1411). Para más información, ver Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana,* Barcelona, Paidós, 1984, p. 364 y 407-408. Sobre la consideración de las Parcas en épocas posteriores a Homero, ver Federico Carlos SÁINZ DE ROBLES, *Ensayo de Diccionario Mitológico Universal,* Madrid, Aguilar, 1944). De las tres, "la primera y más joven, Clotho, presidía el momento del nacimiento y tenía el hilo del destino de los hombres. La segunda, llamada Lachesis, era la que hilaba el estambre de la vida. Y la tercera, la Paraca propiamente tal, la más

después, lejos y velada por la misma niebla, atravesar muy lentamente la escena, llevando el caballo de la brida. Todo mientras dura la recitación del romance.)

LAS TRES MUCHACHAS[96].

- Sueña la niña en el bosque 565
que la nieve ya no es blanca;
- que se avergüenza de serlo
poniéndose colorada.
- Que la luna se hace púrpura
ardiendo como una brasa. 570
- Que son rojas las estrellas
y el horizonte escarlata.
- Que se enciende todo en fuego,
y el fuego es sangrienta lava
cayendo por las vertientes 575
oscuras de la montaña:
- incendiando de carmines
las sombras que lo desgranan;
- apagándose en cenizas,
- renaciendo en llamaradas; 580
- chisporroteando luces
de corales, en que engarza,
palpitante de rubíes,
el temblor que desparrama.
- Sueña la niña que sueña 585
que es roja una corza blanca
corriendo a la par del río
y ensangrentando sus aguas[97].
- La corza es como una estrella

---

vieja, era Atropos, la que tenía por oficio cortar con las tijeras el hilo de la vida, sin respetar la edad, la riqueza, el poder, ni ninguna posible prerrogativa, apenas recibía la orden del Destino" (José María IRIBARREN, *El porqué de los dichos...*, pp. 91-92).

[96] Las Tres Muchachas van a poner en romance el diálogo anterior entre la Niña y las Tres Viejas (vv. 493-564).

[97] Todas las imágenes que recogen las Tres Muchachas inciden sobre el color rojo, con clarísima intención política por parte de Bergamín, aunque siempre asociándolo con referentes a la Niña: el fuego y la sangre. Al igual que la sangre, el fuego para nuestro dramaturgo puede ser creador o destructor: "Santa Catalina de Siena nos ha hablado mucho y muy gustosamente de esa otra *dulzura* de la sangre que nos quema por el amor. Como nuestra Teresa de Ávila, la que nos dijo que *unas almas se purifican al arder y otras se consumen*. Y es un fuego purificador que no se extingue nunca del todo y que se acrecienta o disminuye en nosotros hasta la muerte y según nuestra muerte sea" (José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", *El clavo ardiendo...*, p. 63); "La Guerra no las tiene [entrañas] porque las tiene de fuego y sangre: de destrucción, de aniquilamiento: ni siquiera purificadoras, sino corrosivas. Por donde ha pasado la Guerra no queda nada: porque queda esa nada. La Guerra no pasa: se queda. Como si fuese, para el alma, una especie de inmortalidad de la muerte, un verdadero Infierno inmortal" (José BERGAMÍN, "La música, la pintura y la guerra", *La corteza de la letra...*, pp. 84-85).

con cinco puntas de grana[98]. 590
- Sueña la niña que escucha
una voz tenue y delgada
que viene en el aire helado
sonora de canto y agua.
- Los pinos tuercen los brazos 595
sacudiéndose las ramas
para que pase esa voz
entre copos de palabras.
- La voz le dice: - mi niña,
guerrillerita encantada, 600
soy nieve y quemo tus manos,
abraso, nieve, tu cara,
y enciendo tu corazón
con nieve que lo desangra.
- Niña, guerrillera mía, 605
escucha mi voz soñada.
- Cuando salgas de esta noche,
los resplandores del alba
apagarán el lucero
de cinco picos de grana. 610
- Si parpadean tus ojos
sentirás en tu mirada
el latido de la estrella
como el pulso de tu alma.
- Niña, niña guerrillera, 615
no tengas miedo y avanza;
sigue el paso de la corza
llameante junto al agua,
que enrojece a su destello
fugitivo, cuanto alcanza; 620
- sigue, niña, su invisible
rastro de nube que escapa,
como un hilillo sangriento,
como una raya en el agua,
como la huella, en el aire, 625
del rumor de tus pisadas.
- Dijo la voz: y la niña,
sin temores, se adelanta;
- sola, sola entre los pinos,
y por las nieves cercada. 630
- Sola[99] con su sueño solo.

---

[98] Ver los versos 521-524 y la nota 92 de esta misma pieza.

[99] La soledad tiene para Bergamín varias connotaciones. En primer lugar, es una ayuda para que cada persona se conozca mejor a sí misma: “Cuando un cuerpo quiere apresar su sombra, cuando una voz quiere apresar su eco, pelean contra sí mismos. Eso lo sabe también el que baila como el que canta. Sobre todo, cuando bailan, o cantan solos para entenderse a sí mismos de verdad” (José BERGAMÍN, “La música, la pintura y la guerra”,

- Sola con su sola España.

Va cayendo lentamente el telón.

FIN DEL CUADRO VI Y DE LA JORNADA SEGUNDA

La corteza de la letra..., p. 84). Ese conocimiento posee para Bergamín, en segundo lugar, una dimensión religiosa: "El hombre tuvo, tiene que desnudarse de veras, para poder, de veras, negarse a sí mismo: clavarse en una cruz y hacerse verdaderamente, totalmente, religiosamente de nuevas. Cristo ha vencido al mundo, nos dice San Juan, de este modo. Volviéndose de cara a Dios - devolviéndole su propia máscara divina, desnudándose de tragedia -; volviendo a la unidad de Dios, al hombre solo, al volverlo hacia la tragedia humana de su ser divino, a la comunión, que es sobrenaturalmente como un revolucionario comunismo permanente de los santos. Esto es, volviéndole a la verdadera religión" (José BERGAMÍN, "Mundo de perdición", *Disparadero español, III: El alma en un hilo*, México, Séneca, Árbol, 1940, pp. 206-207). Aunque la soledad del hombre no es total, ya que cuenta con Dios: "El hombre no está solo enteramente, como creía Nietzsche, más que cuando se encuentra sin Dios. Ensimismado. Que es todo lo contrario de enfurecido. Y de entusiasmado. Y ésa no es soledad verdadera, la del hombre sin Dios, sino mentiroso aislamiento" (José BERGAMÍN, "Sancho Panza en el purgatorio", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, p. 186); y con los otros hombres: "*no hay verdadera solidaridad más que entre solitarios*, no hay soledad que valga (soledad, que es todo lo contrario de aislamiento, como todo lo contrario de la isla es el mar) no hay soledad sonora capaz de entrañarse plenamente de música callada, sin solidaridad, sin solidaridad total, universal y humana" (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 49).

JORNADA TERCERA: PRIMAVERA BAJO LA NIEVE[100]

Cuadro Séptimo

Un rincón a la entrada del pueblo. Una fuente. Las tres muchachas, de aldeanas, con cántaros, sentadas junto al brocal. Cerca, un grupo de varios chiquillos, sentados en el suelo, alrededor del señor Cura, al que escuchan con gran atención. Son las primeras horas de la mañana.

CURA. *(Leyendo en el libro que lleva)* "Y viendo Jesús las gentes, subió a un monte, y después de haberse sentado, se llegaron a él sus discípulos. Y abriendo su boca, les enseñó diciendo: Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el Reino de los Cielos..."[101]
NIÑO. ¿Puedo preguntar, señor cura?
CURA. *(cariñosamente)* Di, hijito, di.
NIÑO. ¿Quiénes son los pobres de espíritu?
NIÑA. *(interrumpiéndole)* ¡Los tontos! ¿Verdad señor cura?
CURA. No, hija, no. Los pobres de espíritu son los que, teniendo poco o mucho, viven como si no tuvieran nada, como si fueran pobres.
NIÑO. Entonces, señor cura, el señor Andrés, que mi padre dice que es un avaro porque tiene mucho dinero y hace como que no tiene nada, ¿es un pobre de espíritu?
CURA. Es todo lo contrario hijo mío. Tendría que darlo todo para serlo...
NIÑO. ¿Entonces un pobre de espíritu y un pobre de verdad es lo mismo?
CURA. Casi, casi lo mismo, si uno y otro lo son con amor al projimo...
NIÑA. ¿Y quién es el prójimo, señor cura?
NIÑO. ¿Y qué es el Reino de los Cielos, señor cura?
CURA. Hijitos. Vamos poco a poco. Si me preguntáis todos a la vez y todo de una vez, no podré contestar a nada. Dejadme acabar la lectura ahora... *(Los niños callan*) "Y abriendo la boca les enseñaba diciendo: bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán la tierra"[102]...

---

[100] Movimiento de salida de los infiernos de la muerte al que alude en otros escritos: "*Ved ahí un pueblo*- pudiera decirse del español nuestro, como de Dante sus contemporáneos dijeron - *que baja hasta el Infierno y vuelve de allá cuando quiere*. La República, caída del cielo en la primavera del treinta y uno, cayó tanto que fue a parar hasta los mismísimos infiernos. Como la primavera. *Desde el cielo, a través del mundo, hasta el Infierno* - decía el poeta. Su experiencia es perfecta. Pues a las entrañas infernales de la tierra habrá que ir por ella. Cuidando no volver la vista atrás para mirarla, para que no se nos haga, y se nos deshaga, de nuevo, como la amada órfica, sólo una fugitiva sombra" (José BERGAMÍN, "La del catorce de abril", *España peregrina*, 5 (abril 1940); recogido en *Cristal del tiempo...*, p. 196).
[101] Para el uso de este pasaje evangélico en la obra de Bergamín, ver la nota 32 a *Tanto tienes*.
[102] "Los mansos poseerán la Tierra, pero el cielo es de los que padecen persecución por la justicia, que no suelen distinguirse por su mansedumbre. La Tierra se gana mansamente, el cielo con violencia" (José BERGAMÍN, "Aforística persistente", *Alfar*, Montevideo, 47 (febrero 1925), p. 3). Para el tema de la tierra como reivindicación del campesinado, ver la nota 31 a *La hija de Dios.*

NIÑO. *(volviendo a interrumpir impaciente*) ¿Quiénes son los mansos señor cura?
CURA. Los mansos son los buenos, los humildes, los que sufren con paciencia las persecuciones injustas...
NIÑO. ¿Y son ésos los que poseerán la tierra? ¿Entonces, a los que poseen muchas tierras se las quieren quitar por mansos?
NIÑA. ¡Qué tonto eres! ¡Los que poseen mucha tierra no son ésos! ¡No son los buenos! ¡Son los malos!
CURA. Los malos son los que poseen mucha tierra injustamente... porque no la trabajan con sus manos, porque no la aman ni fecundan[103]...
NIÑO. ¿Los que se la han quitado a los buenos?
CURA. Eso mismo. Pero dejadme leer hasta el final y me preguntaréis... "Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados"...
NIÑA. ¿Puedo preguntar, señor cura?
CURA. *(cariñoso)* Di, hija, di...
NIÑA. *(vacilante)* ¿Es bueno o es malo llorar?
NIÑO. ¿Pues no ves que es bueno?
NIÑA. Si es bueno llorar, ¿para qué dice entonces Dios que al que llora se le consuela?
CURA. *(suspirando)* ¡Ay, hijitos, en qué aprietos me ponéis vosotros! Al que llora le consuela el Señor con sus propias lágrimas...
NIÑO. Pues yo no lloro más que cuando me pegan o cuando me duele algo...
OTRO NIÑO. ¡Porque eres un cobarde!
NIÑO. ¡Lo dirás tú! *(Intenta pegarle).*
CURA. ¡Quietos, quietos!...Dejadme seguir... "Bienaventurados los que han hambre y sed de justicia porque ellos serán hartos"...
NIÑO. *(sin poderse contener, interrumpe:)* ¿Y cuando estén hartos, señor cura, qué harán? Porque yo oigo a mi padre decir que está harto, que todos estamos ya hartos... de esta vida que nos hacen pasar ahora...[104]

---

[103] Recuerda, de este modo, el Cura, la principal reivindicación de los campesinos durante la guerra: "La cosa está bien clara: no luchamos por creencias más o menos metafísicas, sino por algo tan palpable y tangible como es la tierra. Por eso los campesinos no han esperado a que nadie, absolutamente nadie, que no la trabaje debe poseerla" (*Campo Libre*, órgano de la Federación regional de Campesinos del Centro, CNT-AIT, Madrid, 2-3 (11 junio 1938); recogido en *Romancero de la guerra española, 3: Romancero de la tierra,* presentación y recopilación de Serge Salaün, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982, p. XII).
[104] "El Estado franquista, que desde un principio se construye como un Estado represivo, promulga desde su origen una serie de leyes destinadas a la penalización de todo delito que pudiese amenazar a su consolidación. El "orden" se convierte en un concepto clave que garantiza la continuidad de la dominación de clase restablecida por medio de un conflicto civil. En esta retórica del "orden", el "desorden" es asimilado a cualquier tipo de disidencia política, que se convierte en inadmisible, tanto más si esta disidencia se manifiesta a través de la vía armada. El 29 de marzo de 1941 se promulga la Ley de Seguridad del Estado, que responde plenamente a este espíritu, así como la Ley del 2 de marzo de 1943, que regula el delito de rebelión militar; la tipificación de este delito permitirá su utilización para reprimir cualquier tipo de oposición al régimen, aplicándole medidas particularmente severas" (Mercedes YUSTA RODRIGO, *La guerra de los vencidos: El maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950...*, p. 138).

CURA. *(haciéndose el distraído)* “Bienaventurados los misericordiosos porque ellos alcanzarán misericordia. Bienaventurados los limpios de corazón porque ellos verán a Dios”...
NIÑA. *(interrumpiendo)* ¿Cómo se puede ver a Dios, señor cura?
CURA. Con el corazón. Como ves a aquéllos a quienes quieres, aunque no estén contigo. “Bienaventurados los pacíficos porque hijos de Dios serán llamados. Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia”...[105]

(En ese momento, le interrumpen, entrando en escena, gritando, algunos otros chicos.)

CHICO. ¡Señor Cura, señor cura, pronto... venga y verá, venga, pronto, pronto!..
CURA. *(sobresaltado)* ¿Pues qué pasa?
CHICO. ¡Que han cogido presa a la Niña!
CHICO. ¡A la entrada del pueblo!
CHICO. ¡La van a matar, la van a matar!
CURA. ¡Callad, hijos, callad! Y decidme cómo lo sabéis...cómo ha sido...
CHICO. ¡Todo el pueblo lo sabe!... La han llevado a encerrar al cuartelillo...

(Entran dos guardias civiles y todos callan con espanto.)

GUARDIA. Señor Cura, tenemos orden de que venga con nosotros...
CURA. *(que recupera su serenidad de repente)* ¿Ahora mismo?
GUARDIA. Ahora mismo.
CURA. Pues vamos. *(A los niños que rumorean:)* Vosotros marchaos también, ahora, a vuestras casas... Mañana, a la mañana, como hoy, venid aquí a buscarme...
NIÑA. ¿Vendrá, señor cura?...
CURA. Sí, hijitos, sí, vendré, vendré... Ahora marcharos, como os digo: y sin alborotar, tranquilitos... *(Acaricia algunas cabezas de los niños, y sale seguido de los guardias civiles.)*

MUTACIÓN

(Aparecen las tres muchachas rodeadas de los niños, junto a la fuente y comienzan el romance[106]*)*

---

[105] Interrumpe intencionadamente Bergamín la recitación de las bienaventuranzas, que termina, según el pasaje evangélico así: “Bienaventurados lo que padecen persecución por la justicia porque suyo es el reino de los cielos. Bienaventurados seréis cuando os insulten y persigan y con mentira digan contra vosotros todo género de mal por mi causa. Alegraos y regocijaos, porque grande será en los cielos vuestra recompensa, pues así persiguieron a los profetas que hubo antes de vosotros” (*Mateo* 5, 10-12). El Cura, no obstante, terminará las dos últimas bienaventuranzas en el próximo cuadro (ver nota 129 a *La niña guerrillera*).

LAS TRES MUCHACHAS.

- Sale la niña del bosque
sin saber si sueña o canta;
en los albores del día 635
una campanita clara.
-¡Qué lejos están los hombres!
-¡Qué lejos están las casas!
-¡Qué cerca su lejanía
del corazón que la guarda! 640
- El humo que se dibuja
entre brumas de alborada,
no se sabe de qué fuego[107]
es mensaje de esperanza.
- Mira la niña a su paso 645
en un remanso de agua,
que el dardo del sol deshiela
(aguijón de miel dorada),
un espejismo de luces
en que mirarse la cara.
650
-¡Pálida está de alelíes[108]
y sonrosada de nácar!
- Entre sus sueltos cabellos
trasparenta el sol su ámbar.
- Huele a romero y resina. 655
- Sabe a rocío y escarcha.
- De pronto se escucha un grito
entreahogado en su garganta.
- La niña ha visto en el aire
dos sombras que se abrazaban, 660
segadas por el reflejo
de una invisible guadaña.

---

[106] Relación entre poesía e historia, que ha comentado en otros escritos: "Conciencia en que leer la historia viva, convirtiéndola o verificándola, a su vez, en lectura. Que así se escribe la historia; para leerla: para hacerla más verdadera haciéndola leyenda o lectura de poesía y profecía. Que así la historia se repite y recuerda, se anima y profetiza o poetiza" ("Miguel Unamuno y el santo oficio del escritor", en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, p. 95) o "*Todo puede ser uno* - afirmó Lope -: *la Historia y la Poesía*. Todo puede ser uno, por la cruz: por la fe de Cristo" (*Mangas y capirotes...*, p. 23). Para la resolución que ofrece Lope de Vega al conflicto literario, iniciado en el siglo XVI, entre historia, poesía y verosimilitud, ver *El peregrino en su patria*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 55), 1973, p. 334, nota 468; y las páginas de José Manuel Blecua sobre "Poesía y Realidad" en la introducción a *La Dorotea*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 408), pp. 13- 30.

[107] Ver notas 87 y 97 a *La niña guerrillera*.

[108] Vuelven a incidir las Tres Muchachas en describir a la niña con imágenes que mezclan los colores blanco y rojo, como en los versos 565-588 (*cf.* nota 97 de esta obra).

- Salió la niña del bosque,
bajó por una escarpada,
hacia el valle, entre los sauces, 665
que acarician la distancia.
- Huidera de los cielos,
hija del sueño[109], le llaman.
La copla que se lo dice
resuena en la fuente clara. 670
- Llega la niña a su aldea,
cuando ya nadie la canta:

VOZ. *(dentro)*

"*Eres hija del sueño,*
paloma mía,
siempre que vengo a verte 675
te hallo dormida[110]"

LAS TRES MUCHACHAS.

Una mañanita fresca
la muerte la despertaba.
- Como una fiera en acecho
la Falange, loba parda,
680
le arrebató, con sus vidas,
padre, madre, hermano, hermana[111].
- Le dejó los dos hermanos
pequeños, para su guarda.
- Tendiéndole sus bracitos 685
uno ¡madre! le llamaba.
- El otro llora en la cuna,
sólo con llanto la llama.
- Huye la niña a los campos,
montada en bermeja jaca: 690
el relincho de la sangre
resuena por las montañas.
- El caño del agua cae
sangriento, cuando lo canta:

VOZ. *(dentro)*

"*Si quieres que te quiera,* 695
dime qué quieres.
No quiero que me quieras.
¡Ni yo quererte!"[112]

---

[109] Sintagma muy utilizado en Bergamín: hija de Dios, hija del sueño, hija del aire (*Poesía, II*, p. 181 y *Poesía, III*, p. 171). Para el sueño, ver la nota 12 a *Tanto tienes*.

[110] Esta canción, recogida en los versos 673-676, repite los cuatro primeros versos con los que se inicia la Jornada Primera. Ya se había escuchado una segunda ocasión en la obra (vv. 58-61).

[111] Alusión a la reciente guerra civil y situación desvalida de la Niña, que la aproxima a la vivida por Teodora en *La hija de Dios.*

(Aparición de la NIÑA, vestida de guerrillero, con el caballo, dice:)

NIÑA. ¡No quiero sangre maldita ,
no quiero que de mí nazcan 700
españoles que renieguen
de su sueño y de su alma[113]!
Soy amazona de guerra[114].
Soy moza, doncella casta;
un pecho le di a la muerte, 705
y el furor de mis entrañas.
Soy niña que sólo quiere
ser guerrillera sin lágrimas
y morir, como los hombres,
herida en una emboscada. 710

LAS TRES MUCHACHAS.
- Sus pechos, que se estremecen,
al corazón no le engañan.
- La copla, siempre la copla,

---

[112] Copla que recuerda otro poema de Bergamín, recogido en *Poesía, VI*, p. 126: "*Quiéreme porque te quiero* / no es los que dice el querer / cuando es querer verdadero. / Las palabras verdaderas / del querer son las que dicen / *te quiero aunque no me quieras"*. Recordemos que el interés de nuestro autor por la canción popular se inicia en su infancia y juventud y además es extensible a otros miembros de su generación. Así, por ejemplo, relata Alberti que en una animada fiesta, a la que acudió también Bergamín, "en Pino Montano, la hermosa residencia de Sánchez Mejías en las afueras", cantó Manuel Torres, acompañado por el guitarrista Manuel Huelva, "sobrecogiéndonos a todos, agarrándonos por la garganta con su voz, sus gestos y las palabras de sus coplas. Parecía un bronco animal herido, un terrible pozo de angustias. Mas, a pesar de su honda voz, lo verdaderamente sorprendente eran sus palabras: versos raros de soleares y siguiriyas, conceptos complicados, arabescos difíciles" (Rafael ALBERTI, *La arboleda perdida, II*, Barcelona, Seix Barral-Biblioteca Breve, 1989, pp. 258-259).

[113] Palabras parecidas a las que aparecen comentadas en la nota 29 a *Medea, la encantadora*, y las notas 64 y 77 de *La sangre de Antígona*.

[114] "Mujer guerrera de los tiempos fabulosos". "El historiador griego Heródoto, en sus *Nueve libros de la Historia*, es quien narra por primera vez el mito de la existencia de unas tribus guerreras de mujeres, que supone ser oriundas del Cáucaso. (...) El nombre de amazonas proviene, según unas de las tradiciones, del griego *mazós*, "teta", y *a* privativo, porque desde niñas les quemaban o comprimían la del lado derecho para que pudieran más fácilmente disparar el arco. Otra leyenda afirma, por el contrario, que significa mujeres de pechos abundantes o desarrollados, dándole a la palabra valor aumentativo la letra griega *a*, interpretación corroborada por el hecho de ser adoradoras de Artemisa, la gran nodriza de la naturaleza. Las amazonas no permitían que entre ellas vivieran hombres y sólo sostenían breves relaciones con sus próximos vecinos una vez al año, en primavera, para perpetuar la raza (...) En el siglo XVI el conquistador español Orellana afirmó haber luchado con amazonas americanas a orillas del Marañón. De esta afirmación tomó el río el nombre de Amazonas (...) Últimamente, los reyes del Dahomey tuvieron un cuerpo de amazonas que desapareció al ser este país conquistado por los franceses" (*Enciclopedia universal ilustrada, V*, Madrid, Espasa-Calpe, 1909, pp. 46-50).

murmura en la fuente clara:

VOZ.*(dentro)*

"Niña, tus pechicos son 715
dos pirineos de nieve;
déjame que te los toque
aunque mi mano se hiele[115]*."*

APARICIÓN DE LA NIÑA.

Si me tocas, enemigo,
tu mano se te quemara. 720
Soy amazona de muerte,
vengadora de mi alma.
La mano que a mí me toque,
será una mano abrasada
que se caerá de su brazo 725
cual rama que se desgaja.

(Desaparece la Niña.)

LAS TRES MUCHACHAS.

- La copla[116] sigue diciendo,
cantando en los cielos, alta;
el rumor de la corriente,
que por los arroyos baja, 730
dice, cantando bajito,
lo que la niña se calla.
- La copla es como la alondra
cuando a las nubes se lanza:

VOZ.*(dentro)*

"¿En qué nos parecemos 735
tú y yo a la nieve?
Tú en lo blanca y galana,
yo en deshacerme[117]*."*

LAS TRES MUCHACHAS.

Niña, campesina tierna,
hoy guerrillera tornada, 740
¿Por qué volviste a la aldea,
por qué viniste a tu casa?

LA VOZ DE LA NIÑA.

- Vine por mis hermanitos
que se quedaron sin guarda.

LAS TRES MUCHACHAS.

- Una cabra está en la puerta; 745

---

[115] La copla contenida en los versos 715-718 servía como contraseña entre los guerrilleros en la primera escena de la Jornada Segunda, vv. 324-327.

[116] Tal y como hemos ido comprobando, resulta frecuente el uso de las coplas, no sólo en esta obra, sino en otros textos dramáticos de Bergamín, como en *Medea la encantadora* (*cf.* versos 53-144, 145-149 y 192-195 de esta última).

[117] Otra repetición en los versos 735-738 de una canción de la Primera escena, vv. 28-31 (ver nota 10).

la miró como si hablara:
¡Tenía tristes los ojos
de tanto que la miraban!
¿Por qué volviste, la niña,
por que viniste a tu casa? 750

LA VOZ DE LA NIÑA.

- Volví por mis dos hermanos
que se quedaron sin guarda.

LAS TRES MUCHACHAS.

- En el hogar apagado
los hermanitos lloraban.
-A la entrada de la calle 755
le tendieron la celada[118].
- Le mataron el caballo.
- Cayó herida en la barranca.
- Despedazaron su cuerpo
y machucaron su cara[119]. 760
- El agua corrió a su lado,
que era nieve deshelada,
como corría en el bosque,
entre pinos, y a las claras, 765
la encendida corza ardiendo,
la cervatilla encantada.
- Sangrando van por los campos
las huellas de sus palabras
cuando decía: ¡yo muero
por el sueño de mi España![120] 770

MUTACIÓN

Cuadro Octavo

Al volver la luz, aparece una habitación muy pequeña, como calabozo[121], *con ventana al fondo enrejada. Sobre un catrecillo, o unas andas, el cuerpo de la Niña, tendido, como muerto, medio desnudo y ensangrentado; la cabeza espesa y cubierta de tierra y sangre, le cae sobre el rostro destrozado*[122]. *A su lado, el médico y una enfermera,*

---

[118] Explica Bergamín esta escena en las "Apostillas" a *La niña guerrillera,* p. 160.

[119] Nueva muestra de la crueldad de la "represión" llevada a cabo por el régimen franquista. Ver notas 23 y 50 a *La niña guerrillera*.

[120] Para la lucha como martirio, ver la nota 63 a *La hija de Dios.*

[121] De nuevo uno de los espacios en que se desarrolla uno de los actos de *Tanto tienes* y que coincide con uno de los lugares citados por el Capitán en dicha obra: "Cuatro cosas digo que no cambian, que siempre son iguales *(con misterio*): sacristías, cárceles, patíbulos y sepulturas" (*cf.* nota 31 a *Tanto tienes*).

[122] "En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío? / ¿Por qué ese velo de cerrada noche / de tu abundosa cabellera negra / de nazareno sobre tu frente?". A partir de esta estrofa del poema de Unamuno que lleva por título el "Cristo de Velázquez", se preguntaba

asistiéndola. A poca distancia, el Padre Jesuita de la jornada primera. Tras un silencio largo comienza el diálogo en voz baja, como en la alcoba de un enfermo.

MÉDICO. *(al jesuita, mientras trabaja)* ¿Se fue el Juez y los otros?
JESUITA. Se fueron.
MÉDICO. ¿Dijeron si volvían?
JESUITA. No dijeron nada pero creo que lo consideran inútil ya...
MÉDICO. ¿Pues, no fueron a buscar al cura, para un careo?
JESUITA. ¿Y cree usted que sería posible?
MÉDICO. No.
(Pausa.)
ENFERMERA. ¿Más aceite?
MÉDICO. Como quiera.
JESUITA. ¿Lo cree inútil?
MÉDICO. Las horas o minutos que viva serán ya igual. El colapso puede producirse en cualquier momento. *(Pausa. Al jesuita:)* ¿Cumplió usted su misión?
JESUITA. *(fríamente)* Sí.
MÉDICO. *(amargo)* ¿La suya o la que le encargaron los jueces?
JESUITA. *(secamente)* Las dos[123].
MÉDICO. *(con dureza)* Yo también la mía... Solamente la mía...

(Mientras el médico va a lavarse en una pequeña jofaina y se quita la bata, arreglándose, aparece en la puerta, entre la pareja de guardias civiles, el señor Cura, haciéndose rápidamente cargo de todo con la mirada.)
MÉDICO. Pase, señor cura, pase usted... Ha llegado demasiado tarde.
GUARDIA. ¿El señor Juez?
MÉDICO. Se fue. Esperen ustedes allá fuera.

(Salen los guardias y el señor cura se precipita sobre el cuerpo de la Niña, arrodillándose a sus pies con la cara tapada entre las manos. Pausa larga. El médico, el jesuita y la enfermera lo miran sin decir nada.)

Bergamín: "¿Fue premeditada y alevosa nocturnidad la de Velázquez al plasmar su maravillosa figura del Redentor ésta de ocultarnos o escamotearnos su cara como para impedirnos el verla enteramente? ¿Fue miedo de pintar a Dios o misterioso, providencial designio al que involuntariamente sirviera?" (José BERGAMÍN, "El Cristo lunar de Unamuno", *Luminar,* México, IV, 1 (1940), pp. 12-30; recogido en *El epistolario: José Bergamín – Miguel de Unamuno (1923-1935),* edición al cuidado de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1993, pp. 143-144).

[123] Traiciona, de esta forma, el Jesuita su labor eclesiástica, ya que "todo sacerdote que oye confesiones está obligado a guardar un secreto absoluto sobre los pecados que sus penitentes le han confesado, bajo penas muy severas. (...) Tampoco puede hacer uso de los conocimientos que la confesión de da sobre la vida de los penitentes. Este secreto, que no admite excepción, se llama "sigilo sacramental", porque lo que el penitente ha manifestado al sacerdote queda "sellado" por el sacramento" (*Catecismo de la Iglesia Católica,* Madrid, Asociación de Editores del Catecismo, 1992, p. 338, art. 1467). Todo lo contrario de lo que hizo el Cura que no reveló ni los secretos de confesión de doña Margarita ni los del Verdinegro, en los cuadros II y III, aunque los de este último no estuvieran sujetos a ese "sigilo sacramental".

MÉDICO. ¿La conocía mucho, señor cura?

(El cura no contesta, continuando en la misma postura. Luego, se levanta, y, con serenidad forzada, pregunta al jesuita.)

CURA. *(fríamente)* ¿Qué hizo usted?

JESUITA. *(fríamente)* Todo... lo que tenía que hacer. Cumplir con mi deber.

MÉDICO. Todos cumplimos con nuestro deber en estos casos, señor cura. Yo también cumplí con el mío. Nada más.

CURA. ¿Nada más? ¿Y usted no sabe cómo...?

MÉDICO. Cómo se muere es lo único que yo puedo saber señor cura: tal vez el Padre, aquí presente, pueda saber más lo que a usted parece interesarle: cómo la mataron... Yo sólo puedo decirle que hay en su cuerpo dos heridas de bala, que no hubieran sido mortales... tal vez... *(mirando al jesuita con fijeza)* si no se hubiera desangrado tanto... Ya sé lo que me pregunta con la mirada señor cura... No puedo contestarle. Eso no pertenece a mi oficio... ni a mi técnica... Este cuerpecito golpeado, destrozado, como usted lo ve... pudiera ser... ¿no es cierto, padre? *(al jesuita)* que hubiera vivido...Ya le digo, señor cura, que eso pertenece a otra técnica... una técnica que yo no acabo de comprender bien... la que emplean los jueces para hacerle hablar a una persona, enmudeciéndola para siempre[124]... Pero éstos son misterios, señor cura, que usted y el padre, podrán explicarse mejor que yo. Eso entra en lo que ustedes llaman, creo, *(sonriendo)*, designios de Dios... La ciencia es impotente ante ellos. Muy buenos días, señor cura, buenos días padre... Yo soy el que nada tiene que hacer ya aquí. *(A la enfermera que le interroga con los ojos)*. Usted quédese todavía, hasta el final. Buenos días, señores. *(Sale).*

(Quedan junto al cuerpo agonizante, el cura, el jesuita y la enfermera. El cura le toma las manos a la Niña, intentando hacerse reconocer. La Niña, entre suspiro y queja, parece reconocerle)

CURA. ¡Niña, mi Niña guerrillera! *(Cae otra vez a sus pies sollozando).*

ENFERMERA. ¿Tanto la quería?

JESUITA. Sus palabras son imprudentes, señor cura: *(a la enfermera:)* la señorita y yo no las hemos oído...

CURA. *(incorporándose y recobrando el dominio de sí)* Me dijo, padre, que lo había hecho todo ya. ¿Intentó confesarla?

JESUITA. *(fríamente)* Sí.

CURA. ¿Se negó?

JESUITA. A medias...

CURA. ¿Cómo?

JESUITA. A mis preguntas: ¿crees en Cristo; crees en nuestra santa madre Iglesia?, no dijo que no...

CURA. (*esperanzado)* ¿No dijo que no?

---

[124] Otra alusión a las torturas a las que sometían a los prisioneros (ver nota 51). Relatos en primera persona sobre los malos tratos durante los interrogatorios que padecieron los maquis y quienes eran acusados de colaborar con ellos podemos encontrar en AA.VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés*..., pp. 42-43, 163, 235-236, 243 y 265. “Pero lo peor para los campesinos entrevistados es que, en muchos casos, prestaron su colaboración por miedo a las represalias de éstos, o simplemente por hospitalidad montañesa. Nunca imaginaron que las consecuencias podían ser tan graves” (*op. cit.*, p. 42).

JESUITA. No dijo que no, pero dijo: sí, creo en mi pueblo, creo en España[125]...
CURA. Por creer en ellos no se cierra el camino de la fe de Cristo. ¿Le dio la absolución condicional?
JESUITA. *(fríamente)* No.
CURA. ¿Por qué?
JESUITA. No puedo suponer su arrepentimiento...
CURA. Tampoco lo contrario... *(Se acerca al cuerpo de la Niña)* Mírela. ¿No parece este cuerpo llagado, ensangrentado, el divino cuerpo de Nuestro Redentor?
JESUITA. ¿Delira, señor cura? ¡Qué blasfemia!
CURA. *(exaltándose)* En el cuerpo de cada hombre padece Cristo su pasión[126]. Éstas son sus huellas. Las veo. Las reconozco. Este cuerpo herido, destrozado; estos hilos de sangre que corren por sus brazos y sus manos, que llegan a sus pies... ¿no le recuerdan, señor sacerdote, la figura santa del Crucificado[127]?
JESUITA. ¡Qué horror!
ENFERMERA. *(al cura)* ¡Se acaba!... *(Intenta arreglarle el cabello y taparle las piernas, pero éstas se mueven con angustia y todo el cuerpo, sacudido como para desasirse de su propia agonía.)*
CURA. *(arrodillándose, reza, y luego, en pie, murmura en voz baja la absolución, bendiciéndola.)* Ego te absolvo... in nomine Patris et Phillio et Spiritu santi[128], amén... *(La enfermera dice amén, y se arrodilla.)*

---

[125] Identificación entre la protagonista y el pueblo, como en *La hija de Dios*, (ver nota 60 a dicha obra). Fe en Cristo y en el pueblo español, como la que en opinión de Paul Landsberg, tenía sobre el propio Bergamín: "Que hable de toros o del teatro español, de Cervantes, de Pascal o de Nietzsche o (...) de guerra, de levantamiento o de traición, Bergamín es siempre el mismo. Sentimos siempre en el juego, a menudo barroco de su dialéctica, la misma consecuencia y la misma fe en Cristo y (...) en el pueblo español" (*Alfar*, Montevideo, 86, (1948), p. s/n.; recogido en Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay: una docencia heterodoxa*, Montevideo, Cal y Canto, 1995, p. 49).
[126] Seguramente, recuerda aquí nuestro dramaturgo las palabras de Jesús en otro pasaje del Evangelio que completan el significado de las bienaventuranzas: "Y le responderán los justos: Señor, ¿cuándo te vimos hambriento y te alimentamos, sediento y te dimos de beber? ¿Cuándo te vimos peregrino y te acogimos, desnudo y te vestimos? ¿Cuándo te vimos enfermo o en la cárcel y fuimos a verte? Y el Rey les dirá: En verdad os digo que cuantas veces hicisteis eso a uno de estos mis hermanos menores, a mí me lo hicisteis" (*Mateo* 25, 37-40).
[127] Comparación entre la niña y Jesucristo, que encontramos también respecto a otros personajes de Bergamín: *cf.* nota 126 a *Tanto tienes*; o en la imagen – a la inversa – que presenta Antígona, al rechazar el cristianismo de forma explícita (ver la nota 86 a *La sangre de Antígona*). "Y es hermosa la luna solitaria, / la blanca luna en la estrellada noche / negra cual la abundosa cabellera / negra del nazareno. Blanca luna / como el cuerpo del Hombre en la cruz, espejo / del sol de vida, del que nunca muere" (José BERGAMÍN, "El Cristo lunar de Unamuno"...; recogido en *El epistolario: José Bergamín – Miguel de Unamuno (1923-1935)...*, p. 144). Citamos, de nuevo, estos versos de Unamuno sobre el "Cristo" de Velázquez por la similitud con la figura de la guerrillera muerta que el propio Bergamín establece (*cf.* nota 122).
[128] Palabras de la absolución en la penitencia de los pecados (ver parodia blasfema en la nota 97 a *Tanto tienes*).

JESUITA. *(cayendo al suelo de rodillas y tapándose la cara con las manos:)* ¡Señor! ¡Señor!...

(Se hace un silencio terrible, percibiéndose rumores fuera. Al cabo se abre la puerta y aparecen los dos guardias civiles; tras ellos un tropel de gentes, moros y falangistas. Se adelanta el juez, quien como si no se enterase de lo que pasa, sin mirar siquiera al cuerpo muerto, dice al cura:)

JUEZ. Señor cura, queda detenido. Estará en prisión en su casa hasta nueva orden. *(Al jesuita)* Usted padre, salga también de aquí... Venga con nosotros...

CURA. *(deshecho, con angustia)* ¿Qué vais a hacer?

JUEZ. *(con violencia)* ¡Vamos!

(Los guardias cogen al cura empujándole hacia fuera. El jesuita intenta intervenir, pero el cura le detiene con un gesto diciéndole:)

CURA. "Bienventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios. Bienaventurados los pacíficos, porque hijos de Dios serán llamados. Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia, porque de ellos es el Reino de los cielos[129]..."

(En este momento, con furioso ímpetu, el Jesuita, deteniendo a los guardias que empujan al cura, se lanza a los pies de éste y besándole las manos solloza:)

JESUITA. ¡Perdón!

CURA. *(levantándolo dice:)* "Bienaventurados sois cuando os maldijeren y persiguieren y dijeren todo mal contra vosotros mintiendo, por mi causa..."

(Los guardias se llevan al cura violentamente, mientras el jesuita queda inmóvil, clavado en el suelo, y la enfermera, a su lado, mira la escena con espanto. Un grupo de Falangistas se dirige entonces hacia el cuerpo muerto, y en ese instante, se hace oscuro total[130]:)

MUTACIÓN

(Vuelven a aparecer como antes las muchachas y los niños alrededor de la fuente.)

LAS TRES MUCHACHAS.

Pusieron su cuerpecito
destrozado, en unas andas.
- Y ya muerta la colgaron
de lo alto de una rama.
- La nieve piadosamente 775
toda la noche le canta,
arrullándola en los vientos,

[129] Prosigue la recitación del pasaje evangélico de las bienaventuranzas, interrumpido en el cuadro anterior ante la llegada de los dos guardias civiles, ver nota 105 a *La niña guerrillera.*.

[130] Omite, de esta forma, Bergamín poner sobre el escenario la nueva muestra de la crueldad de los falangistas, pues el relato de lo que hacen con su cadáver correrá a cargo de las Tres Muchachas (vv. 772-778), dentro de su recitación del romance sobre la niña guerrillera.

arropándola en la helada:
- Guerrillera fuiste, niña,
y guerrillera sin lágrimas; 780
muriendo como los hombres
herida en una emboscada.
- El sueño que tú soñaste
es sueño que sueña España[131].
Con tu muerte, guerrillera, 785
se hace sueño la esperanza[132].

MUTACIÓN

---

[131] Nueva identificación entre la Niña y su pueblo, España, comparable a la de *La hija de Dios*, (ver nota 60 a dicha obra). Esa visión religiosa del pueblo como mártir inmortal también aparece en alguna obra de Rafael Alberti: "MANCO. *(en lo alto)* No está muerto. Él no puede morir. Como ninguno de nosotros. (...) FRAILE. ¡Santa pasión de nuestro pueblo! ¡Más desnudo, más sediento y sangrante que Jesús en el Gólgota!", (Rafael ALBERTI, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, en *Teatro: La lozana andaluza, De un momento a otro, Noche de guerra en el Museo del Prado*, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 183).

[132] En otros textos, relaciona Bergamín la esperanza con el "lenguaje de fuego y de sangre que nos quema en sus llamas y por los que debemos y tenemos que arder, que quemarnos, en testimonio vivo de la verdad" (José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", *El clavo ardiendo...*, p. 62); o también manifiesta su confianza absoluta en esta virtud teologal: "Hay que esperar: y si se desespera, reintegrarse por la fe, por la caridad, a la eterna esperanza. Que pasará el fuego, el terremoto, el vendaval, y vendrá el ventecillo silbador, con apenas estremecimiento de aire, a murmurarnos, al oído, la verdad eterna" (José BERGAMÍN, "Sí o no, como Cristo nos enseña", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 180). Al margen de ese sentido religioso, encontramos en sus escritos que precisamente la esperanza perfila una de las diferencias que nuestro dramaturgo establecía entre la tragedia griega y el "teatro católico español del XVII" (José BERGAMÍN, "La cólera española y el concepto lírico de la muerte", *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, p. 102; o también en "Música y máscara de la sangre", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 127-128). Y, sobre todo destaca el valor de la esperanza como rasgo que diferencia la lucha contra el fascismo: "Ellos son una maquinaria de muerte. Detrás de ellos hay sólo cadáveres putrefactos. Y no pueden vencer porque no tienen, tras su fuerza aparente, ni una sola voluntad humana. La fuerza de las armas en ellos es una fuerza muerta. Ellos sólo quieren la muerte. Nosotros, la vida. Por eso ellos son la guerra, y sólo eso, mientras que nosotros somos la paz y solamente eso, aunque por serlo y para serlo tengamos que ganarles la guerra. Y se la ganaremos. Nosotros tenemos voluntad. Ellos no tienen más que armas (...) contra sus máquinas tenemos máquinas. Pero contra su vacío y su muerte tenemos sangre y vida. Contra su desesperación, esperanza" ("Los que practicamos la palabra", conferencia radiada en noviembre de 1936 y recogida en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín...*, p. 112). Para la esperanza como uno de los temas de esta obra, ver el subapartado "La historia" en la introducción a *La niña guerrillera*.

(Queda la escena a oscuras al principio, aclarándose lo suficiente para que se perciba un paisaje de nieve y pinos. Arrastrándose por los suelos avanzan los guerrilleros, notándose sólo sus bultos. Se oyen sus voces, conforme lo indica el diálogo.)

CHAMUSCO. ¡Lejos la llevaron!
CARMONA. ¡Y alta la pusieron!
MONTIÑO. ¡Como para que las manos no la alcancen!
PEDRIZO. ¡Ni los ojos!
PASTOR. Sígueme, Montiño, nosotros la descolgaremos, mientras éstos le abren por la tierra, bajo la nieve, su camino del cielo...
ASTURIANO. Poquito a poco: lo más duro es romper la corteza helada. ¡Madre, a ti te la damos que era tuya y fue nuestra!
TRISTÁN. ¡Siempre será nuestra!
SEBASTIÁN. ¡Más hondo, más hondo, que ya alborea!

MUTACIÓN

(Sigue, como antes, el Coro, diciendo el romance.)

LAS TRES MUCHACHAS[133].
- La enterraron en la nieve
los guerrilleros, al alba.
- Y tanta nieve caía,
cubriéndola, tanta ¡ay! tanta, 790
que hizo obelisco de hielo,
túmulo de pura gracia,
el silencio al envolverla
de sueño como mortaja.
- Soledades la llevaron. 795
- Soledades la acompañan[134].
- Sola, niña guerrillera:
- Sola, sueño; sola, España.
- Cuando pasen las guerrillas
por estas nieves más altas 800
recogerán de la niña
tan sólo una pizca, nada.
- El anhelo de su rastro.
- El suspiro de su alma.
- El sonido de su nombre. 805

[133] Cuarto y último fragmento (versos 787-818) transcrito en *Aragón.* Se producen dos variantes respecto al texto impreso: LAS TRES MUCHACHAS: *A* CORO (Muchachas); y versos 809-810, Aquí está la Primavera / bajo nieve sepultada: *A* “Aquí está la primavera / bajo nieve sepultada”.
[134] Para el tema de la soledad en Bergamín, ver la nota 99 a *La niña guerrillera*. Además estos dos versos resultan un homenaje a Lope, al versionar el inicio de uno de sus romances más conocidos (Lope de VEGA, *Lírica*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 104), 1981, p. 263, vv. 1-2). El romance entero, con el toque personal de Bergamín, aparece en los versos 757-828 de *Los tejados de Madrid.*

- El eco de sus pisadas.
-¡Por aquí pasó la niña,
la guerrillera del alba,
puesto en el cielo su grito
y en la tierra su venganza! 810
- El silencio de su sueño
fue su tumba solitaria.
- Aquí está la Primavera
bajo nieve sepultada.
- No lo saben ni las sombras 815
de las nubes cuando pasan.
-¡Tan sólo otra guerrillera
podría resucitarla![135]

MUTACIÓN

Cuadro Noveno

Alta cumbre nevada. Túmulo de nieve. Luz de amanecer[136]*. Entran las tres viejas, envueltas por completo en sus negros mantos, sentándose junto al túmulo, mientras dicen:*

LAS TRES VIEJAS.
-¿Qué precipitado alud
de nieve y ceniza vierte 820
su siniestro afán de muerte
sobre tan clara virtud?
- Caída, la excelsitud,
mensajera ¿no es oscura
el alma que la procura 825
sospechosa de su luto?

[135] Motivo de esperanza y, a la vez, inicio de una nueva repetición del romance, tal y como se insinúa en el cuadro IX. Avala el carácter cíclico y de cuento que nunca acaba, porque siempre vuelve a empezar, de la historia y leyenda de la niña guerrillera. Ver el subapartado "Poesía: romance, copla y cuento" de la introducción a *La niña guerrillera.*

[136] Como en otras obras dramáticas de Bergamín, se acaba la acción con la luz del alba: "Está amaneciendo. Una luz blanquecina y turbia disuelve, poco a poco, los últimos alientos nocturnos. Conforme va avanzando el diálogo se va esclareciendo esta luz, esparciéndose por la escena, hasta quedar ésta iluminada y transparente" (*Tanto tienes*, tercer acto, p. 32); "¡Ved que entre las humaredas y el polvo empieza a encenderse también de sangre el horizonte; y que nosotras no veremos ya la luz de este día!" (*La hija de Dios*, acto tercero, p. 89). Nuestro dramaturgo confiaba que ese fuego purificador hubiera dado entrada a una luz y realidad nueva: "Casi nunca en España huele - como en una hamlética Europa- a podrido, a sangre podrida; sino a sangre quemada, chamuscada; huele a chamusquina. Esto de quemarse la sangre, propia y ajena, es muy español. Como el dicho que tan expresa como expresivamente lo denuncia. *Un poco de luz y no de sangre*, decía Cervantes. De luz y no sólo de fuego" (José BERGAMÍN, *De una España peregrina...*, p. 10).

-¿De otoño es el dulce fruto
y semilla de amargura?

(Quedan las tres negras figuras de las viejas inmóviles, como estatuas de sombra, y entran las tres muchachas, que se adelantan, con ritmo de baile, como al fin del cuadro II, y dicen.)

LAS TRES MUCHACHAS[137].

- Antes que amanezca el día.
- Cuando más brilla el lucero. 830
- Te diré lo que callan las sombras.
- Callaré lo que dicen los ecos.
- Te diré...
- Te diremos...
-¡No hay flores sobre la nieve
si no son flores de ensueño! 835
- Al alborear el día...
- Cuando más tiembla el lucero...
- Te diré lo que ignoran los vivos.
- Callaré lo que saben los muertos.
- Te diré...
- Te diremos... 840
-¡Bajo la nieve yace
la flor que no la quema el aire!
- Cuando haya salido el sol...
- Escondiéndose el lucero...
- Te diré lo que espera la tierra 845
cuando entraña la muerte en su seno.
- Callaré lo que sueña la nieve
envolviendo la tierra en silencio.
- Te diré...
- Te diremos...
-¡Duerme bajo la nieve 850
la flor que no se hiela con la muerte!

FIN DEL CUADRO IX DE LA TERCERA JORNADA Y DEL ROMANCE

[137] Toda esta intervención final coincide prácticamente con la primera entrada en verso de estos tres personajes fantásticos durante el Cuadro II, vv. 270-305. En la introducción resaltamos qué versos repite, altera u omite, así como que este hecho contribuye a aportar una nota de esperanza, y de primavera que siempre regresa a toda la pieza (*cf.* el subapartado "Poesía: romance, copla y cuento" del estudio introductorio a *La niña guerrillera*).

Nota liminar[138]

[PRÓLOGO-EPÍLOGO-APOSTILLAS
A
"LA NIÑA GUERRILLERA"][139]

[De 1944 a 1945, esperábamos los españoles desterrados, como los enterrados vivos allá en España, un cambio político radical de la situación de nuestra patria, con la rápida caída del franquismo; consecuencia natural e inmediata – nos parecía – a la de Hitler y Mussolini que lo habían sostenido y marcado con su hierro infamante. El Caudillo había prometido un millón de hombres para la defensa de Berlín, semejantes a aquéllos de la llamada División Azul, que fundiéndose y confundiéndose con el ejército alemán, vistió su mismo traje sin diferencia de color alguno, integrándose como columna mercenaria en las tropas del nazi-fascismo. Pero en 1944 llegaba el momento de la liberación de Europa, y con ella, esperábamos los españoles la de España. Aquellos españoles desterrados, que habían quedado en Francia y habían tomado parte tan activa y decisiva en la resistencia francesa, se disponían a cruzar las fronteras de los Pirineos, y muchos lo hacían temerariamente. Al mismo tiempo que también lo hacían los nazis y sus "colaboracionistas" franceses, para refugiarse en España. Todo esto, ya tan olvidado de muchos, a fuerza de puro sabido, tuvo por sorprendente conclusión, entonces, para los españoles, el apoyo que cínicamente se le daba al nazi-franquismo en España por las Naciones vencedoras – con la excepción de la U. Soviética – y que proclamó tan escandalosamente, por Inglaterra, Churchill, asumiendo la vinculación personal, como si dijéramos, de tan sangriento crimen, y desvirtuando y manchando con ello el sentido y

---

[138] Esta "Nota liminar" aparece también incluida dentro de ese extenso "Prólogo-Epílogo-Apostillas a *La niña guerrillera*" (*Boletín de Información del Retablillo Español*, Montevideo, I, 1 (enero 1954), p. s/n.), que Bergamín publicó de forma separada a la reedición de la obra con motivo de su estreno en el Teatro Artigas de Montevideo. Las variantes entre uno y otro texto se limitan a cambios de puntuación – que no hemos recogido -, así como supresiones, adiciones o cambios de palabras que indicamos a partir de ahora en la nota a pie de página correspondiente. Seguimos los criterios de anotación de un aparato "positivo" (ver la "Presentación" de *Los tejados de Madrid*, pp. 324-325), señalando este tipo de notas textuales con asterisco y seguidas con una pequeña línea continua, para distinguirlas de las otras – las de contenido - , que van precedidas por números. Si se trata de un fragmento más largo lo indicamos en el propio cuerpo del texto, y entre corchetes - al igual que los títulos a cada apartado que recoge la edición de *Retablillo* y que no se incluyen en la de M.E.D.E.A -. Por último, hemos mantenido los tres asteriscos que señalan la separación de párrafos que recoge únicamente esta última edición.

[139] Aparece este texto en el *Boletín de Información del "Retablillo español"*, Montevideo, año I. 1 (enero 1954), p. s/n. Lo acompaña un dibujo de Pablo Picasso de la serie "Sueño y mentira de Franco". Nos parece interesante reproducirlo junto a la edición de la obra, por su interés informativo, así como por incluir una parte que sí aparece en la edición de 1945, lo que denotaría la idoneidad de estas "Apostillas" para la obra que nos ocupa. Para facilitar una identificación rápida del fragmento que acompaña a la edición ofrecida por M.E.D.E.A., hemos decidido marcar esa parte del "Epílogo" en negrita, mientras el resto iría en un cuerpo de letra normal. También añadimos con corchete los títulos que introducen cada apartado del mismo, que no se incluyen en la edición de 1945.

razón de la victoria; que pronto habría de solidarizarse, confundiéndose más y más, por este lado de los vencedores, con el espíritu de los vencidos, identificándose con él, tomando su mismo lenguaje y rostro.

Como en la tragedia shakesperiana, cuando muere César, nace y vive y triunfa con su muerte, fecundado por su sangre vertida, el cesarismo, de las ruinas arrasadas de la Cancillería de Berlín, se propagó su espíritu maligno a todo el mundo occidental de los vencedores, que apropiándoselo, lo harían cada vez más suyo, agravándolo, si cabe, de crueldad, hipocresía y ambición de imperio. Convenía, entonces, mantener en España, por sus enemigos internacionales, el grotesco remedo siniestro – al parecer de los vencedores poco peligroso – del nazi-fascismo vencido, como si dijéramos, precavidamente enjaulado y domado para disminuir su virulencia, sin dejar desaparecer del todo, por si acaso, su significación terrorista y aterrorizante. Conservándola como en un campo de concentración agresiva en España entera; y a la par, de aclimatación europea de tan curioso monstruo, ejemplar feroz, si, al parecer, inofensivo, inhumano y desapacible. Se le cultivó amorosamente, como en un laboratorio de experimentación destructiva, para la guerra: como un arma atómica o bacteriológica más; y hasta como una probable arma secreta que esgrimir en la guerra fría, desde Norteamérica, contra Europa. Y aun contra la América española. Preparación de un caldo de cultivo excelente para el paso futuro de la guerra fría a la guerra incendiaria y ardiente. La voluntad nacional de los fascios italiano, alemán y japonés, había dejado tras sí esa última representación, no indigna de ellos; que podría, con el tiempo, como efectivamente ha sucedido, reunir su bandera de oprobio a los que ondearon un día juntas con la V mayúscula que significaba otra victoria, tan pronto alcanzada como perdida.

Pero en 1944 y 1945 – un invierno de grandes nieves[140] – los españoles que habían peleado dentro y fuera de España por la paz del mundo, por aquella prometida victoria, seguían haciéndolo con la misma viva esperanza. Y fue entonces, con extraña simultaneidad con aquellos hechos, cuando escribí en México este episodio romanceado para su escenificación teatral, de *La niña guerrillera*.]

[HISTORIA CORTA DE UN ROMANCE LARGO]

Para poder arrancar este romance de sus más hondas raíces españolas, empecé por recordar, por despertar en mí, como poniéndolo en su punto de ese mismo arranque o partida, el viejo romance español de la "Doncella que fue a la guerra". Este viejo romance se me ofrecía en su admirable versión asturiana que recogió, completando la *Primavera y flor de romances* de Wolf, y siguiendo su mismo criterio de elegir los de la

---

[140] "*Ved ahí un pueblo*- pudiera decirse del español nuestro, como de Dante sus contemporáneos dijeron - *que baja hasta el Infierno y vuelve de allá cuando quiere*. La República, caída del cielo en la primavera del treinta y uno, cayó tanto que fue a parar hasta los mismísimos infiernos. Como la primavera. *Desde el cielo, a través del mundo, hasta el Infierno* - decía el poeta. Su experiencia es perfecta. Pues a las entrañas infernales de la tierra habrá que ir por ella. Cuidando no volver la vista atrás para mirarla, para que no se nos haga, y se nos deshaga, de nuevo, como la amada órfica, sólo una fugitiva sombra" (*España peregrina*, México, 3 (15 abril 1940), pp. 99-101; recogido en José BERGAMÍN, *Cristal del tiempo...*, p. 196).

riquísima y vivísima vena popular, Menéndez y Pelayo[141]. En aquel famoso romance que, recogido de la tradición oral en esa su versión de Asturias, se titula de *Don Martinos*. Romance, como se sabe, muy extendido por Europa, especialmente por el norte de Italia, sur de Francia y, dentro de España, en Portugal y Cataluña, aunque Menéndez y Pelayo suponga que estas versiones españolas - la catalana y la portuguesa* - nacen igualmente de la castellana primitiva. Esta primitiva no estaría muy lejos, hacia el siglo XV, de haberse cruzado, entrecruzándose, con la histórica aventura de Juana de Arco. Y en cierto modo se opone a ella con significativa expresión española contradictoria. Nada más alejado, menos parecido de la Doncella de Orleans que esta otra doncella, casi niña[142], la hija menor de Don Martinos, que no va a la guerra, como la heroica virgen de Domremy, por motivos místicos y religiosos, escuchando voces divinas. Nuestra niña guerreadora se mueve por razones íntimas, familiares, para suplir la falta de varón en una familia en la que ella, entre siete hijas, es la más pequeña; y lo hace, casi, casi, como el Cid, para poderle ganar el pan a su ya viejo padre, que no puede guerrear de ese modo, por su ancianidad, cuando se han proclamado entre Francia y Aragón aquellas nuevas guerras que empieza diciéndonos el romance. El viejo romance nos la muestra expresamente, expresivamente, como una débil adolescente, tan tierna que apenas osa con tan valiente y decidida resolución su aventura, que** se le llenan los ojos de lágrimas (*Don Martinos, ¿tú qué tienes, que te pones a llorar?*- reza el romance). Aquel gran caballero que fue su padre le ha dado su propio nombre para vestirla, disfrazarla con él de guerrero: *¿Cómo me he de llamar, padre, cómo me he de llamar yo? - Don Martinos, hija mía, que así me llamaba yo*. Pero este nuevo Don Martinos, débil figurilla femenina disfrazada con ese nombre, rellenando de algodón sus grandes botas para que no se le salgan; bajando los ojos para que no se vean las lágrimas, ni sus amorosos destellos; escondiendo sus pechos *al par de su corazón*, como dice el romance, no tiene ninguna prestancia guerrera, ni la apariencia varonil, de marimacho heroico, de la famosa Doncella de Francia. Todo lo contrario. Su delicadeza y ternura, sin dejar de ser populares - y precisamente por serlo- contrastan la atrevida decisión novelesca de su aventura con el imposible disimulo de su débil - físicamente débil- feminidad. Pues de esta raza, de esa línea, de esa estirpe - tradicionalmente legendaria, novelesca, histórica y popular española - tenía que nacer, romanceándose, mi niña guerrillera.

***

* la catalana y la portuguesa: *Retablillo* la catalana y portuguesa
** que: *Retablillo* ya que

---

[141] Menéndez y Pelayo publicó la segunda edición, corregida y aumentada, de *Primavera y flor de romances* de Menéndez Pidal, con introducción y notas de Wolf. La primera edición es de 1856 y la que cita Bergamín apareció en 1899, en los tomos 9-10 de la *Antología de poetas líricos castellanos* de Don Marcelino.

[142] La idealización de la mujer por parte de Bergamín se produce a través precisamente de identificar lo femenino con la niñez. Su modelo de mujer, como para Dante, es una niña, similar a las que evoca en "Ahora que me acuerdo"... pp. 52-69; en algunos de sus poemas: *Poesía, II*, p. 143 o *Poesía, I*, p.45; o bien, con la que seguiría deseándose perder al final de su vida: A. MATOSE. "José Bergamín", *Sábado Gráfico*, Madrid, 899 (15 de junio de 1974), pp. 44-45.

Pero no será su padre Don Martinos quien le preste su nombre enmascarador. La melancólica aventura novelesca se enciende ahora en trágico episodio sangriento. No será Don Martinos, el viejísimo guerrero legendario, digo, sino este otro joven guerrillero, Martinico, quien, con su propia muerte, enmascare de sangre y llanto este otro cuerpecito frágil, estremecido de espanto y dolor, de la nueva niña guerreadora. La presencia de Martinico, que acaba de despertar en esta casi niña, como la otra, su primera ilusión de amor, apenas transcurran unos instantes se convertirá en realidad de muerte. La niña, que estaba acunando en sus brazos el sueño de sus dos hermanos, huérfanos con ella (sus otros hermanos mayores y sus padres murieron asesinados en la guerra*), siente que se le cambia, en sus mismos brazos, entre sus manos, acariciándose de sueños, la vida por la muerte. Y acunará, como a sus hermanitos dormidos, al guerrillero muerto. *Si ponéis sobre el regazo de una joven virgen* - escribía Maeterlinck - *un cadáver, un cuerpo muerto, de tal modo es poderoso su instinto femenino de maternidad, que lo acunará como a un niño*. Y esto hace la niña guerrillera[143]. Pero hace más. Siente que se despierta en ella, con la mujer, un justo deseo de venganza, o vengativo de justicia. Y se levanta en su alma este empeño, esta decisión, tan aparentemente superior a sus fuerzas. Se hará guerrillero muerto** (*Es mi piel, es mi sangre* – exclama -, *no me lo arrancarán sino con la vida!*)

***

Desde ese momento ha nacido en ella una heroica voluntad guerreadora. Con toda su alma y su vida se afirma en su ser este propósito. Vengar el alma que Martinico le dejó entre las manos, con las propias suyas, es empezar a hacerse, por sí misma, justicia. A justificarse a sí misma. Y no sólo del recién nacido amor muerto, sino de todos los demás: los suyos familiares y los de todos. Su ansia de amor prende en su angustia de muerte esta luminosa estrella sangrienta. Siguiéndola sabe que cumplirá amorosamente, si trágicamente, la santidad humana de su destino. Y así es. Así será. Sucederá de esta manera, sin que por eso pierda su casi infantil silueta estremecida, su delicadeza, su ternura, su piadoso afán. Por eso aquellos pechos que escondía la otra niña guerrera del romance *al par de su corazón* no engañan a ésta cuando toma brío y aliento en su voz la afirmación de su pureza con aparente ímpetu virginal de guerrera amazona: *¡No quiero que de mí nazcan - españoles que renieguen - de su sueño y de su alma*![144] - grita más que dice, defendiéndose de cualquier amor que se cruce en su desesperado y esperanzado propósito mortal. Y, sin embargo, evocando aquello del romance viejo, repite

---

* sus otros hermanos mayores y sus padres murieron asesinados en la guerra: *Retablillo* sus otros hermanos mayores, sus padres, murieron asesinados en la guerra, por la Falange

** guerrillero muerto: *Retablillo* guerrillero, y no enmascarándose como la doncella legendaria, novelesca, con un nombre, disfrazándose con un traje, sino encarnándose en él, en el nombre y traje del guerrillero muerto

---

[143] *cf. La niña guerrillera,* Cuadro I, p. 107.

[144] El tema de la virginidad femenina y su conflicto con la maternidad aparece en otros dramas de Bergamín, como en *Medea*, (nota 30) o *La sangre de Antígona*, (nota 58).

este nuevo: *sus pechos que se estremecen - al corazón no le engañan*. Y quiere* y se decide a morir *como los hombres - herida en una emboscada*; como muere, en efecto, después de haber querido ser *guerrillera sin lágrimas*; éstas, las lágrimas, no dejan de velarle nunca la voz con que lo proclama: *Niña, campesina tierna, - hoy guerrillera tornada...* - dirá el romance nuevo. Caerá en la celada que le tienden sus enemigos, conocedores de su ternura, de su debilidad. Volviendo a su casa, a su hogar deshecho, en busca de sus hermanitos abandonados. Volviendo cuando menos debía. Para encontrar así la muerte. *Una cabra está en la puerta - la miró como si hablara...* Pero la niña lo sabía. Sabía que era la muerte lo** que le acechaba en ese instante último y definitivo de su amor, de su ternura***. Y no retrocedía ante ella.

***

La niña sabe siempre que va a morir (*la muerte llevo conmigo* - dice - *no quiero mejor amigo*). Pero también sabe cuál es su estrella. Y la sigue: llameante, junto al agua, como la corza herida: dejando ir su vida por ese luminoso reguero sangriento. Antes de abandonar a sus compañeros de pelea, a quienes dedica su inocente heroísmo como sacrificio de espanto y de piedad, nos dirá que lleva en el alma un cuchillo que le atraviesa el corazón: como una Dolorosa española. *No hay angustia ni agonía - que no rebase esta pena*[145]*: - llevo ceniza en los ojos - y en el alma llevo tierra...* - dice; como si hundiera en sangre y llanto el amoroso empeño de su sueño, de su esperanza: de su España. Por eso los daños que causa, las heridas que asesta, le duelen mucho más a ella - como decía el herético Unamuno de sí mismo -. Por eso este heroísmo suyo es humilde, sencillo y anónimo. Prolongando la silueta del romance viejo, esta suya también se pierde y consume a sí misma sin nombre histórico, sin luminosidad de hoguera, sin rostro de humos ni de llamas. No iba a morir en una hoguera, como la Doncella de Francia, para proyectar con sus llamas, y con sus humos, una estela histórica famosa, encendiendo en ella su nombre. No tiene nombre. Muere**** humildísimamente desapercibida de la historia: arrojada sobre un catrecillo como un leve despojo sangriento, en un cuartelillo carcelero. Muere mucho más cristianamente, anonadada en el oprobio inmediato, aparente, sin proceso teológico-jurídico inmortalizante, sin gloriosa resonancia histórica, repito. Muere cristianamente, mucho más cristianamente, tal vez, con misteriosa santidad desconocida, en un último rincón perdido, destrozado su cuerpo y rostro, deshecha su dulce figurilla de mujer, cubierta de lodo y de sangre... afrentada, martirizada y sola; sola como Cristo en la Cruz. Muerte terrible y calladamente afrentosa. Muerte muchísimo más atroz que la de las llamas. Muerte oscura, y a oscuras; sin ninguna luz; escondida, secreta. Muere la Niña como nació: humildísima florecilla de los campos, muere *****sin nombre; o con un solo nombre: el de España[146]. Muere pueblo español.

---

* Y quiere: *Retablillo* Y si quiere
** lo: *Retablillo* la
*** ternura: *Retablillo* ternura femenina
**** Muere: *Retablillo* Moriría, muere
***** muere: *Retablillo* ... pueblo

---

[145] Martirio, como el de Teodosia, Teodora y las otras mujeres en *La hija de Dios* (ver nota 63 a dicha obra).
[146] Hay una nueva identificación, en boca del propio Bergamín, entre la guerrillera y España (ver notas 7, 56 y 125).

[Y todo esto tenía para mía – inventor o descubridor del nuevo romance – arrancado del melodioso rastro, reguero, dejo tradicional, popular, histórico, legendario, del otro, que tomar forma viva romanceada, teatralizándose de verdad; para que un público – que es un pueblo – lo comprendiera y lo sintiera como suyo: como voz de su sangre. ¿Qué hacer para lograrlo con tino?][*]

***

[LO QUE ES TEATRO Y LO QUE NO]

La fórmula tradicional de nuestro teatro clásico y romántico- dramatizar, dándole acción escénica, un romance lírico-épico - no me serviría, porque este caso se presenta justamente al revés. Es[**] el episodio, el suceso, el hecho, la anécdota trágica, la que se adelantaba[***] categóricamente a su transformación novelesca, legendaria, mítica de[****] romance. Para ello hubo[*****] que empezar por inventar el romance mismo, como si su transformación histórica ya se hubiese cumplido. Entonces, con natural consecuencia, se imponía[******] teatralmente, esta sucesión: la del paso de la anécdota o episodio al romance poetizador, saltando, a veces, hasta la copla su sintética conclusión simbolizadora. No podía nacer el drama de la copla, ni del romance - como en Lope y sus seguidores - sino éstos de aquél. ¿Qué hacer para lograrlo[*******] teatralmente? Pensé que lo más sencillo era seguir el ejemplo de lo que hacen, en todos los pueblos, sus intérpretes juglarescos más cercanos. Es el romance del ciego o el cartel de feria, en el que se pinta el crimen groseramente para evidenciarlo a todos los ojos, y se explica, con gesticulante charlatanería, para acercarlo a todos los oídos, por el evocador juglar. Yo traté de hacer esto mismo[147] - que no es otra cosa que teatralizar, que puro teatro - convirtiendo, sustituyendo, diré mejor, la fantasiosa charlatanería juglaresca en lirismo expresivamente poético, exageradamente poético diría tal vez; y la pincelada grosera del cartel, su máscara expresiva, convertirla con[********] rapidísima evocación relampagueante, con realismo costumbrista español de sainete, de melodrama - pura tradición de teatro - en forma poética[*********]. Y, acercando estos dos extremos, contrastados por su disonancia, señalar con ella el relieve teatral de sus propias luces y sombras.

---

[*] *om.* M.E.D.EA
[**] Es: *Retablillo* Era
[***] se adelantaba: *Retablillo* se me adelantaba
[****] de: *Retablillo* del
[*****] hubo: *Retablillo* tuve
[******] imponía: *Retablillo* me imponía
[*******] lograrlo: *Retablillo* lograr esto
[********] convertirla con: *Retablillo* en
[*********] teatro - en forma poética: *Retablillo* teatro -

---

[147] Para la vinculación entre historia y literatura para Bergamín, ver nota 106 de esta obra.

Así nació *La Niña Guerrillera*. Ensayo - bosquejo, diseño ...- de teatro popular (si esto de teatro popular no es otra cosa que un pleonasmo). Simple en su estructura escénica y en sus medios de expresión dramática. Y vinculando todo el proceso imaginativo, en la unidad de sus dos planos de imitación real y fantástica, exclusivamente a la palabra, por la voz, al lenguaje vivo, a su dicción poética[148]. Para que la forma existiese por sí misma, por sí sola, en verso y prosa, con independencia de su correspondiente escenificación prevista, pero expresamente destinada para ella.

[El pensamiento y sentimiento que me hizo escribir para el teatro este romance de "la niña guerrillera", está hoy en mí, como su impulso, vivo, palpitante... Su representación teatral ¿confirmó esa actuante actualidad ahora? ¿Por su público como por sus intérpretes? Creo que para ese público – ese pueblo al que trata de responder como un eco – como para sus intérpretes de hoy, jóvenes españoles, fuera de España, esta humilde y torpe pieza teatral mía verdaderamente escrita con sangre, no ha perdido vigencia, resonancia, adherencia de dolorísima actualidad.

¿Pero es esto teatro? – se me pregunta.

En una ocasión, a la salida del estreno de una de las últimas obras teatrales de Galdós – no sé cuál de ellas, todas magistrales, admirables... – un gacetillero, comentarista de teatro, discutía con un escritor muy entusiasta de Galdós – creo que Pérez de Ayala – diciéndole: la obra será magnífica, como usted dice, pero no es teatro. A lo que respondió el novelista: lo siento por el teatro. Pongamos, al extremo opuesto, el que la obra no fuese ni siquiera regular, no ya excelente, entonces al comentarista que nos dijese, como aquél de Galdós, esto no es teatro, tendríamos que contestarle: lo siento por su autor... y por su público. ¿Será éste el caso de mi humildísima – y no sólo el personaje dramático sino la obra teatral – *Niña guerrillera*?

¿Qué es y qué no es teatro?

¿Es teatro una tragedia griega y otra de Séneca no lo es porque la primera se escribió para representarse y la segunda no? ¿No es teatro *La Celestina*, prácticamente irrepresentable, ni tampoco ninguna de las admirables *Celestinas* que la siguieron, tan teatrales como irrepresentables, la de Silva, la de Sancho Muñon, la de Lope...? Y ya en Lope mismo, genio de los genios del teatro, ¿es teatro *El caballero de Olmedo* y no lo es, como decimos, *La Dorotea*? Notad que esta última se denomina a sí misma "acción en prosa". Porque lo teatral se define, según dice, por su acción. Aunque a este criterio opusiera Nietzsche el suyo propio, sugerido por la tragedia griega precisamente. "El teatro empieza – decía Nietzsche –donde acaba la acción". ¿La acción dramática?.

---

[148] Bergamín siempre defendió el carácter popular, poético e imaginativo de todo teatro. Remitimos al lector a sus ensayos: *Mangas y capirotes: España en su laberinto teatral del XVII* (Madrid, Plutarco, 1933); "Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación" (*El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca (Otoño 1943), pp. 9-27); "Vida y milagros del género chico" (*De una España peregrina...*, pp. 103-121); o "Ramón y el eco" (*Prólogos epilogales...*, pp. 73-76).

Algunas veces suele confundirse en el teatro la “acción” con el “asunto”, “fábula” o “intriga”; y más, con su desenvolvimiento sucesivo escénico. Y se le llama acción al mecanismo material de su desarrollo, a su dinamismo representativo. Otras veces se confunde la acción con la pasión, por el tropiezo de los personajes entre sí – que por eso lo son dramáticos y escénicamente lo parecen -, bien sea su relación recíproca (caracteres), como por su determinación episódica (situaciones), como por ambas cosas, obedeciendo a un destino singular o común... etc... ¿Por qué, entonces, decía Nietzsche que en donde acaba la acción empieza el drama? ¿Qué acción, qué drama es éste?.

Este término: drama, poesía dramática, parecería a primera vista que encierra la esencia misma de la teatralidad. En la oposición triangular – o dimensional – que nos dieron lo griegos de la poesía: épica, lírica y dramática, el teatro comienza y se origina (no es lo mismo origen que principio, nos dice Jaspers) cuando lo épico y lo lírico, partiendo de éste, se juntan o funden, sin confundirse, en otra unidad superior, lo dramático, que es una nueva forma compuesta, que, como tal, no sintetiza, más que en su mera apariencia lógica – lo que engañó a Aristóteles - , a las otras dos. Nuestro Cancionero y Romancero españoles, singularmente en su veta tradicional y popular más pura, desgajada de su individualización artística, pudo ser cantera inagotable de teatro para nuestros poetas clásicos y románticos precisamente por su doble aspecto épico-lírico. El genio lírico de Lope pudo, por serlo, – y es el mismo caso de los trágicos griegos y de Shakespeare - , dramatizar lo épico, enmascarándolo, diríamos de lirismo, de profunda musicalidad; enmascarando de musicalidad el silencio trágico de la vida. Su teatro, que culmina en el de Calderón, se fundamenta, como el griego, como el de Shakespeare, en esa profunda musicalidad que digo, que Calderón dirá “música de la sangre”, y en la que Nietzsche creyó sentir el origen melódico de la tragedia, el melodioso sentido de lo dionisíaco (orgiástico o sacramental). Lo que, en la acepción estricta del vocablo, no desviado por su aplicación teatral desde el siglo XVIII, se debería llamar **melodramático**. Por eso, este teatro melodramático – el griego, el isabelino shakesperiano, el barroco español lopista... – se separa tanto del moderno, y sus intentos de realización escénica actuales son tan difíciles de verificar. Por lo que podríamos llamar su natural sobrenaturalismo poético. Las raíces y fundamentos religioso-político que lo sustentan y sostienen. En una palabra, su espíritu. Para entender – para sentir – a Shakespeare de verdad, ha dicho uno de sus críticos más sagaces, hay que creer en el infierno. Como creía su público, de verdad. Para entender y sentir a Lope de verdad, como a Calderón, ¿habrá que creer necesariamente en Dios? ¿Cómo creía de verdad su público? Su público lo era, según Menéndez y Pelayo, un público “no de católicos, sino de teólogos”. La creencia en Dios podía ser una emoción viva más misteriosa y enigmática – o aún contraria – a la infernal del teatro isabelino inglés. Diríamos que el público – el pueblo – de estos teatros – el griego, el español y el inglés –, en lo que creía era en la santidad humana, en la fatalidad o necesidad de lo sagrado para el hombre. Dicho de otro modo, en lo eterno: y en su constante contaminación viva con lo temporal. De aquí “la cólera española”, “la cólera de un español sentado”, cuyo temple nos afirmó Lope como su viva determinante teatral.

Pero volvamos a la pregunta – o sigamos insistiendo en ella - ¿qué es teatro? ¿qué es teatro de verdad? Pues, ¿lo habrá de mentira? El teatro, ha dicho un ruso, es incompatible con la mentira. ¿Cómo? ¿Y por qué?

El positivismo naturalístico practicó un teatro de aparente realismo imaginativo, cuya representación concreta, con todos sus defectos y excesos, dejó

hondísima huella en todos los públicos europeos de nuestro siglo. Casi diríamos que las grandes representaciones teatrales del naturalismo romántico no han sido todavía alcanzadas, ni menos superadas, por los más diversos intentos de teatros sucesivos. Tan diversos estos y, a veces, tan contrarios (recordemos el escepticismo estético de Jouvé) que el estupendo manipulador de teatro, Tayas Copeau, tuvo que reducir su definición misma de lo teatral a la relación externa de público y actor, convirtiendo esta relación en una reciprocidad ineludible, necesaria. "Para que haya teatro" – decía, axiomáticamente -, "es indispensable que el actor y el espectador se hayan puesto previamente de acuerdo". Esto es casi, casi, el "contrato social" del teatralismo. Con mucho de certero y bastante de insuficiente como definición. Se hizo también otra especie de axioma teatral, el que corría hace algunos años por París – y que no recuerdo a quien se debe – de que hay que volver a teatralizar el teatro. Como si el realismo y naturalismo lo hubiesen desteatralizado. Bastaría citar a Ibsen, Bernard Shaw, D'Annuzzio... y Pirandello, para comprenderlo. Entre nosotros – digo en lengua española a Galdós, Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Arniches... sin excluir a Valle Inclán y Unamuno. Recuerdo que este último me decía que no le gustaba la adaptación escénica que le había hecho un gran amigo suyo de su novela: *Nada menos que todo un hombre*, porque – me decía – que la encontraba demasiado teatral o teatralizada, con lo que le parecía a él, falseada o falsificada en su verdad. Leyendo otras obras teatrales suyas (*Fedra, El otro, Don Juan*) advertimos que su esquelética contextura dramática no llegaría fácilmente desde el escenario hasta el espectador; no llegaba en efecto. Pero "el teatro es grito" – decía Unamuno – y ese, su propio "lenguaje de hueso trágico" en el escenario, grita de verdad. ¿Entonces, este teatro de verdad no es teatro de verdad? Pues, ¿qué es teatro?.

En nuestro siglo de múltiples Geometrías y Lógicas posibles – como Teologías - ¿no sería preferible suponer un número N de teatros posibles o imposibles? Ya vimos en España aquello del teatro o teatros "de arte", fuera o contra de los teatros de verdad; quiero decir, de los teatros de numeroso público, junto a los "de cámara", como la música, o de públicos selectos y reducidos. Y aquello otro de los "hombres de teatro" y de los poetas: con la tonta provocación de Benavente a los poetas para que hicieran un teatro poético especial (el de los Marquina y Pemanes). Como si hablar de un teatro poético fuera otra cosa que un pleonasmo, si no una tontería. Como si la poesía y el teatro se pudiesen de veras separar; el poeta del autor dramático o dramaturgo, etc., etc... Como si no hubiese más verdadera poesía en una comedia de Arniches – sainete o tragedia grotesca – o de los Quintero, o de Benavente... (hombres de teatro como Galdós), que no en las cursis representaciones de Marquina o Pemán; o, no cursis, y en gran parte teatralísimas, de los Machado, García Lorca o Alberti... Todo eso, ¿no es teatro? Pero, ¡qué distinto, diverso, en su enésima dimensión de teatralidad!

¿En qué teatro de esa N dimensión, posible o imposible, estará mi romance teatral humildísimo de *La Niña guerrillera*? No soy yo quien puede encontrar una respuesta a esta pregunta que no me resulte a mí mismo sospechosa. Recuerdo haber leído una, que me interesó cuando la publiqué en libro en México. Era, muy cariñosa para mí, de mi querido compañero español de letras y de destierro, entonces, allá, Benjamín Jarnés, quien la publicaba en una revista mexicana. Otra respuesta interesante, - y más lo hubiera sido si su enfoque político no la hubiese descentrado tanto -, la que leí ahora, firmada con el seudónimo de *Verdoux*, en el seminario *Marcha.* ¡Lástima que su autor inundase hasta ahogar los dos o tres avaros atisbos afirmativos, con la exuberante prodigalidad incontenible de sus censuras! Ya digo que, a mi parecer, descentradas, más por falta de

información que de inteligencia. De todos modos, se la agradezco. En fin, la representación que un grupo de jóvenes españoles dio aquí, en Montevideo, de mi *niña guerrillera*, no dejó de ilustrarme, espero que provechosamente. Pues por algo yo también, aunque de cuarto apellido español, me llamo López.][*]

[LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE LÓPEZ]

[No es ninguna broma. Me parece a mí que es importante esto de llamarse López para escribir en español y representar en español este Romance teatral de *La niña guerrillera*. Lo que un chabacano y soez gacetillero anónimo lanzó como un timbre de menosprecio sobre el *Retablillo Español* que la representaba, se convierte a mis ojos en una sorprendente afirmación de la dignidad españolísima de sus representantes, que han elevado y mejorado, con su pasión viva y su dicción veraz, mi obra dramática. Pues llamarse López significa, para los españoles, llevar lo menos siete siglos de sangre española en las venas. Gracias a esto, sin duda, dos jóvenes actrices del *Retablillo*, María Dolores y María del Carmen López, esta última "la niña guerrillera", en la representación teatral, pudieron encender mis pobres versos en luminosa y clara emoción de vida y de verdad; que, para mí, su autor olvidado y espectador presente, fue como una revelación admirable; pues la voz por el corazón, de estas jóvenes españolas, puso en mis versos ese estremecimiento de verdad y de vida, que yo no sabía que tuviesen, matizándolos con finura, gracia y, sobre todo, emoción humana, para mí inolvidable. Me diría a mí mismo (mejor, si en secreto me escuchas, lector mío), aquello del poeta español renacentista: "no más que en perfección tan pura, arte ha de ser el despreciar el arte". Aunque, sin despreciar el arte, no despreciemos tampoco, por eso, la verdad y la vida.

Es importante, muy importante, a mi parecer, llamarse López. Mucho más que llamarse Ernesto o que no llamarse de ninguna manera. Llamarse López es tener raíces seculares en España; y raíces de sangre, como en este caso, popular. De ese pueblo español ("la aristocracia del mundo" le llamó el aristocratiquísimo Barrés), por el que se escribió y para el que se escribió, y representó *La Niña guerrillera.*

*

Quiero dejar aquí dicho mi agradecimiento a Walter Rela que con esforzado empeño y acierto puso en escena, dirigiéndola, la representación teatral de *La niña guerrillera*. Y a sus colaboradores, especialmente, al maestro Carlos Estrada por su selección y adaptación de los trozos clásicos de música española, como al escenógrafo Ariel Severino por sus decorados excelentes. También al Profesor Canel, a Ramón Ayestarán, Carlos Eismendi, Nelson Castro, Honorato Fazzini, Cipriano Pagani y a la Sra. Norma Suárez, por sus contribuciones respectivas a la escenificación total.][**]

(*La niña guerrillera* se escribió y publicó en México en 1944. Se representó en el teatro Artigas de Montevideo en 1953[*])[149]

---

[*] *om.* M.E.D.EA.

[**] *om.* M.E.D.EA.

[*] *(La niña guerrillera* se escribió y publicó en México en 1944. Se representó en el teatro Artigas de Montevideo en 1953): *Retablillo:* NOTA.- *La niña guerrillera* se representó en el Teatro Artigas, los días 27, 28, 29 de noviembre de 1953, por el "Retablillo Español".

APÉNDICE: PRESENTACIÓN DE MARÍA D. ARANA A LOS FRAGMENTOS QUE SE REPRODUJERON EN LA REVISTA *ARAGÓN*[150]

Queremos señalar como verdadero acontecimiento literario, la aparición de la *Niña guerrillera*, romance en tres jornadas y nueve cuadros, en prosa y verso, original del eminente escritor español, José Bergamín.

Junto a las excelencias de su maestría de escritor Bergamín ofrece en *La Niña guerrillera* una tremenda emoción, emoción que mana de la profunda, de la entrañable españolidad del autor. Creemos no equivocarnos al afirmar que desde nuestra guerra no se ha escrito nada tan conmovedor, tan auténtico, tan deliciosamente inspirado y vigoroso, ni que mejor ni con más vida muestre un girón de la España que aún se desangra en una lucha sorda y silenciosa, por la Libertad.

La acción del romance tiene lugar en el "Alto Aragón, adentrado en el Pirineo, cerca de la frontera francesa, no lejos de Hecho ni de Ansó, bajando hasta Jaca y en un invierno de grandes nieves". Es decir que muy bien ha podido adivinar Bergamín, alguno de los episodios vividos últimamente por los guerrilleros en aquellas regiones.

La Niña, sin padres, con sólo dos hermanos pequeños, y sin amor, pues que a todos los asesinó Falange. El cura bondadoso, sencillo y humano. Los guerrilleros, los viejos, los niños, las muchachas, el jesuita, el médico, el falangista, el juez, el sepulturero, el paisaje, hasta las rameras: todo es España, legítima España. Nada suena a falso o a truco en el romance de esta nueva doncella guerrera y la inspiración apasionada en la que hallamos su origen, caminando hacia dentro, nos ofrece a la vez, el fruto de una poesía sutil y una riqueza psicológica deslumbrante.

Con esta inspiración fervorosa, casi ardiente a la que Bergamíns se ha entregado por completo, se funde lo más recto y genuino del alma de nuestro pueblo, alma y materia de la obra misma, que, al decir de Unamuno, es de donde se deriva la verdadera sustancia del buen teatro español y en donde se encuentra la raíz de toda su grandeza. Y es así como en la heroína de hoy, nacida de la nueva epopeya de España, se nos dan las virtudes tradicionales de la raza con la riqueza y precisión del teatro clásico castellano.

En los fragmentos de la *Niña Guerrillera* que a continuación transcribimos, hemos escogido aquello en que a nuestro juicio, la exaltación emocional del poeta alcanza su lirismo más hondo o su sentido más dramático. Corresponden a los cuadros primero,

---

[149] Para la acogida de la obra en Montevideo, ver Rosa María GRILLO, *José Bergamín en Uruguay...*, pp. 106-110; y también nuestro el apartado "Conclusión: Desenlace y sentido de la obra" en el estudio introductorio sobre esta pieza en particular.

[150] *Aragón,"Gaceta mensual de los aragoneses en México"*, México D.F., 5 (marzo 1945), p. s/n [p. 11]; y la reedición facsímil de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1991, con introducción de Eloy Fernández Clemente y José Carlos Mainer.

segundo, sexto y octavo, jornadas primera, segunda y tercera tituladas ESPAÑA SIN SUEÑO, LA ESTRELLA NUNCA VISTA y PRIMAVERA BAJO LA NIEVE.

Aragón se honra al publicar estos fragmentos de la magnífica obra inédita de José Bergamín y agradece vivamente la deferencia del autor.

PRESENTACIÓN DE *MELUSINA Y EL ESPEJO*

La edición de *Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo* que presentamos a continuación sigue el texto impreso por la revista uruguaya *Escritura*, en diciembre de 1952[1]. Sin embargo, hemos tenido en cuenta algunas de las variaciones que ofrece la traducción francesa del primer acto, que publicó la revista *Soleil* ese mismo año[2]. De esta forma, colocaremos en nota al pie, precedida por asterisco, las variantes significativas respecto a la versión de *Escritura*, indicando el nombre de la publicación francesa y la página correspondiente (p. ej.: *Soleil*, p. 44).

Respecto a la edición de *Escritura*, hemos eliminado algunas erratas de imprenta como: "irá a donde quiera más" por "irá a dónde quiera más" (v. 74); "*ante una mesa*" en lugar de "*ante ante una mesa*" (p. 197); "*un ventanal*" por "*una ventanal*" (p. 207); "sí que sí" en vez de "si que sí" (v. 487); "*aspavientos*" por "*espavientos*" (p. 211); "¿Y por qué vistes con tocas / y apariencias de monjío?" donde ponía "¿Y por qué vistes con tocas / y apariencias de monjío?" (vv. 539-540); "que es una tortura que no os deseo..." en lugar de "que es una tortura que no os deseo)..." (p. 227); "chantaje" por "chantaje" (p. 228); "*Toma de la mesa la pistola, el puñal y el veneno*" donde aparecía "*Toma de la mesa la pistola el puñal y el veneno*" (p. 228); "*y se adelanta a mitad de escena*" por "*y se adelanta a mita de escena*" (p. 228); y "¡Ay de mí, que, peregrina, / me hice extranjera al amor!" en vez de "¡Ay de mí!, que, peregrina, / me hice extranjera al amor!" (vv. 1026-1027); "*como si despertase de un sueño*" por "*como si despertarse de un sueño*" (p. 252). Y, al igual que en otras obras, hemos eliminado la tilde en palabras como: Di (v. 171, 481, 659); dio (p. 189, v. 701 y 704, y p. 251); dime (p. 193 y v. 481, p. 222); fue (v. 256, 859, 960, p. 244, v. 1135 y 1139); vio (v. 656, 659, 660, 667, 668, 674 y 675); veis (p. 227); sois (v. 765); fui (p. 251); Vete (p. 253); huida (v. 1434, 1476 y 1490); a la vez que la hemos añadido en los siguientes casos: "Ése es otro cuento" (p. 192); "sí que sí"; "Ése es mi mal" (p. 222); y "Éstos se me hacen eternos" (v. 1231).

Además de las variantes indicadas en nota, la edición de *Soleil* ha corroborado algunos cambios que hemos introducido en el texto. Por ejemplo, hemos interpretado que los versos 141-146 los pronuncia "[EL DIABLO]", tal y como el sentido del texto sugiere, y la edición de *Soleil* presenta (*Soleil*, p. 50). También hemos puesto los versos 264-318 en boca del coro de los músicos, "[CANTO]", porque así se indica en la traducción francesa (*Soleil*, p. 76), y por coherencia con la acotación posterior donde se nos indica que "MELUSINA, mientras esto se dice..." (*Melusina y el espejo*, p. 202). También subrayamos con cursiva los versos 278, 288, 298, 308 y 318, que conforman la glosa a la estrofa cantada por los músicos (vv. 264-268), siguiendo el proceder de Bergamín en otras obras y porque de esta forma aparecen en la traducción francesa (*Soleil*, pp. 76-78).

---

[1] José BERGAMÍN, *Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo*, *Escritura*, Montevido, 10 (diciembre 1952), Aunque sus dos primeros actos ya se habían editado en la citada publicación periódica, en el número 8 (diciembre 1949), pp. 28-53; y 9 (noviembre 1950), pp. 21-48, respectivamente.

[2] José BERGAMÍN, *Mélusine et le miroir, (Comédie fabuleuse en 3 actes traduite par Alice Ahreweiler, Soleil*, Argel, 7-8 (15 febrero 1952), pp. 41-83.

En tercer lugar, hemos introducido, otros cambios de forma en el texto. Así, hemos reproducido toda la estrofa cantada y no sólo el primer verso del estribillo que se repite en los versos 451-454 y 477-480, tal y como acontece en otras obras de nuestro dramaturgo y para facilitar la lectura. Por otro lado, hemos puesto en cursiva la canción que se va repitiendo en la escena tercera del tercer acto: "*Si no puede contemplar*" (vv. 1265-1268, 1306-1309,1323-1326 y 1477-1480), así como la que termina toda la pieza: "*Bosque, arroyo, estrella y flor"* (vv. 1491-1499). Seguimos, de esta forma, el criterio empleado para las otras canciones que se integran en la obra. También, por ser la práctica habitual en las acotaciones, hemos indicado con mayúsculas las alusiones a: *SOR ASUNCIÓN y MELUSINA* (p. 243); *la hermana TORNERA* (p. 243 y 244); *la TORNERA* (p. 243, 244, 245, 246 y 247); y *La ABADESA* (p. 246 y 247).

Por último, hemos conservado la entrada repetida del DIABLO antes de los versos 604-619 en el segundo acto porque, a nuestro juicio, no queda claro delimitar qué fragmento pronunciaría Arlequín el lugar del Diablo.

MELUSINA Y EL ESPEJO
O
UNA MUJER CON TRES ALMAS
Y
PORQUÉ TIENE CUERNOS EL DIABLO[1]

(1949)

Figuración[2] *bergamasca*[3] *en tres actos, divididos en doce cuadros.*

"Una mujer con tres almas"
Tirso de Molina[4].

---

[1] El personaje de Chamusco y las figuras de las Tres Muchachas nos recuerdan en *La niña guerrillera* la raigambre popular de este tipo de historias, a partir de una adivinanza: "¿Vosotros queréis saber / por qué el Diablo tiene cuernos?" (*La niña guerrillera*, vv. 317-318 y 292-293, respectivamente), cuya solución encontraremos, precisamente, en esta obra.

[2] Sobre el término "figuración" y su concomitancia con el teatro, nos ha dejado escrito Bergamín que "el pueblo, cuando se representa a sí mismo, saca a relucir sus *figuraciones* más puras, especulando poéticamente su pensamiento en ellas; y ésta es la historia del teatro popular, por lo que se llamó el espejo de las costumbres. El teatro es una especulación superficial de imágenes, reflejo de la vida imaginativa popular, reflejo de figuras y formas: una especulación fabulosa y fantástica del pensamiento (...) graduándose en tragedia o comedia según curve la línea de su superficie especular de un modo o de otro" (José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, Santiago de Chile /Madrid, Cruz del Sur [Ariel, Barcelona] (Renuevos de Cruz y Raya, 2), 1961, pp. 28-29).

[3] Epígrafe similar recibió el programa que dedicó la televisión francesa a la figura de Bergamín, y que llevaba por título: "Máscaras y bergamascos". Por otro lado, en la traducción francesa del primer acto que aparece en la revista *Soleil* recibe toda la obra otro título y subtítulo: "*Mélusine et le miroir, (Comédie fabuleuse en 3 actes traduite par Alice Ahreweiler)"* (*Soleil*, Argel, 7-8 (15 febrero 1952), p. 41).

[4] Otros versos Tirso de Molina sobre la multiplicidad de almas los podemos encontrar en el acto I de *El amor y la amistad:* "¡Que de almas tiene tu amor!" (en *Obras dramáticas completas, IV*, Madrid, Aguilar, 1989, escena II, p. 510). Por otro lado, la preferencia de Bergamín hacia el mito de don Juan – otro "burlador", como Melusina - queda patente en algunos de sus ensayos ("Chinitas al agua", *Sábado gráfico*, Madrid-Barcelona, 912 (23 noviembre 1974), p. 25; "Don Juan y Segismundo" y "Estilo y poesía", en *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 63-67 y 68-72; "La peripecia del autómata", "El pozo de la angustia" y "Sancho Panza en el purgatorio", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp.147-162, 163-180 y 181-196, respectivamente); poemas: *Poesía, I*, p. 5; *Poesía, V*, p. 18; y *Poesía, VI*, p. 110 y 144; así como en su obra dramática *Enemigo que huye*, donde aparece como personaje ("Variación y fuga de un fantasma", *La risa en los huesos*, Madrid, Nostromo, 1973, pp. 75-139).

"¿Esto es mirar o morir?"
Calderón.

"Da hielo a hielo, amor, y llama a llama"
Lope de Vega[5].

La acción en la ciudad de Melusa, capital de Melusia, y sus alrededores. Época melusiana. Empieza en la noche de un martes de Carnaval, sigue durante el día y la noche del miércoles de ceniza, para terminar al amanecer del otro día [6].

Decorados, trajes y música, procurarán entrelazar, con la evocación del renacimiento español e italiano, un romanticismo de creación reciente[7].

ACTO PRIMERO

PERSONAS que figuran en este primer acto[*].

MELUSINA, esposa de Meluso.	ESTRELLA.
CONRADO DE MELUSO.	CLAVEL.
EL ESPEJO-ARLEQUÍN.	FEDERICO.
EL DIABLO-POLICHINELA.	ALBERTO.

---

[*] En la edición de *Soleil* no aparece esta nómina de personajes.

---

[5] Colocar como epígrafe de sus poemas versos de otros poetas es un recurso muy utilizado por Bergamín. Aparece el citado aquí de Calderón como introducción en *Poesía, V*, p. 180, y le sirve como inspiración de una de las coplas de su *Medea* (ver la nota 33 a *Medea, la encantadora)*; y podemos encontrar el atribuido a Lope en *Poesía, I*, p. 30. Por otro lado, sería prolijo enumerar todos los ensayos que dedicó nuestro autor al teatro del Siglo de Oro y, más concretamente, a los tres dramaturgos aludidos en esta ocasión. Baste citar aquí las páginas que les dedica en "El disparate en la literatura española" (*Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981); *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados* (Barcelona, Planeta (Ensayo, 4), 1979); y *Mangas y capirotes: España en su laberinto teatral del siglo XVII* (Madrid, Plutarco, 1933). También podemos recordar otros "homenajes" particulares de Bergamín hacia estos dramaturgos, pues don Juan aparecerá como personaje bergaminiano en *Enemigo que huye*; y *Los tejados de Madrid* o *El amor anduvo a gatas* resulta una adaptación de *La gatomaquia* de Lope de Vega.

[6] Coincide el tiempo de este primer acto con la época y duración de los tres primeros actos de *Tanto tienes cuanto esperas* (*cf.* nota 2 a *Tanto tienes*). Como en dicha obra, el Carnaval aporta su propio sentido, además de dar verosimilitud a la inclusión de canciones, aparición de máscaras, el entierro de don Antruejo, y los juegos o bromas que en ella aparecen. *cf.* el subapartado "Repeticiones y *juegos de niños*" de la introducción a *Melusina*.

[7] Bergamín pretende así dar cierto aire intemporal a la obra, que va recogiendo personajes y motivos de muy diferentes momentos de la literatura. Ver así mismo el apartado "Otras fuentes literarias que aparecen en *Melusina*" en el estudio introductorio a dicha obra.

MARAVILLA. GUSTAVO.
Las MÁSCARAS DEL TIEMPO, la LOCURA, el AMOR y la MUERTE[8].
MÚSICOS Y COMPARSAS ENMASCARADOS.

(A telón corrido empezará la música, diciéndose la siguiente canción[9]:)

Los ojos de Melusina
no son de ningún color[10];
porque en ellos el amor
su capricho determina;
¡ay de aquél que lo adivina, 5
si no los puede olvidar!
porque no podrá mirar
el color de su ventura
sin recordar la dulzura
de haberlos visto llorar. 10

---

[8] Figuras simbólicas que aparecen en algunos autos sacramentales de Calderón: el Tiempo, por ejemplo, en *El día mayor de los días* y la Muerte y el Amor en *Tu prójimo como a ti* (en *Obras completas, III: Autos sacramentales,* Madrid, Aguilar, 1967, pp. 1635-1660 y pp. 1409-1442, respectivamente). También Lope de Vega utilizó como personajes simbólicos el Tiempo y la Locura – junto con la Muerte y el Pecado - en *Las aventuras del hombre* (en *Obras escogidas, III: Teatro II,* Madrid, Aguilar, 1969, pp. 55-69).

[9] Aire carnavalesco de toda la escena que contrasta con el tono solemne del soneto que recita a continuación (vv. 11-24) la Máscara de la Muerte. Por otro lado, se ha destacado esa presencia "invisible" de la música, antes de que empiece el drama, *a telón corrido* como un "elemento sumamente sugestivo este de las voces que provienen de la nada, del espacio vacío de la escena. Cantando a Melusina, estas voces actúan como eslabón entre la tradición y la obra en su nueva elaboración, o sea, tienen la función de presentar al personaje que a través de sucesivas metamorfosis - las varias versiones del cuento- ha llegado a una nueva reencarnación que es el drama bergaminiano" (Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*, AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín,* edición a cargo de Nigel Dennis, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (El Fil d'Ariadna, 20), 1995, p. 158).

[10] Alusión a un rasgo de Melusina que recuerda a Medusa, una de las Gorgonas, cuyos "ojos echaban chispas, y su mirada eran tan penetrante, que el que la sufría quedaba convertido en piedra" (Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana,* Barcelona, Paidós, 1984, p. 217). Otra característica común de esta figura mitológica con el personaje legendario que protagoniza esta pieza de Bergamín lo constituye su relación con la serpiente, aunque la primera llevaba varias alrededor de su cabeza, a modo de cabellera, mientras Melusina la llevaba en la parte inferior de su cuerpo (*cf.* nota 49). También conviene resaltar la vinculación con el número tres y con la cuestión de la mortalidad – pues se dice que de las tres Gorgonas, sólo Melusina era mortal -, así como que, precisamente, su cabeza acabara cortada por Perseo (*cf.* Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana...,* p. 217).

Escena Primera

(Una calle. A un lado, balconada o pérgola del Palacio de Meluso. Es de noche. Música lejana envuelta en rumores de ciudad en fiesta. Pasado un rato entran, huyendo, como empujadas por una ráfaga de viento, las Máscaras convencionales del TIEMPO, el AMOR y la LOCURA. El TIEMPO, como viejo de blancas barbas torrenciales; el AMOR, como un niño llorón, con ojos vendados; la LOCURA, de bufón grotesco, con vejigas[11] *y su gorro de cascabeles*[12]*.)*

AMOR. ¡No corras tanto, viejo, que no puedo alcanzarte!
LOCURA. *(Siguiéndoles, tropieza, cae y se levanta.)* ¡Déjale que corra lo que quiera! No le sigas. Quédate tú.

(Entra una mascarada de músicos, y, entre ellos, como director de la carnavalesca estudiantina (con un laúd o mandolina o guitarra), la Máscara de la MUERTE.)
MUERTE. ¿Por qué huís?

---

[11] Precisamente, de la vejiga o tipo de bolsa formado con la piel de algún animal que era llevado por "las máscaras y los bufones, rellenas de aire u otra cosa, para golpear con ellas como broma a otras personas" (MOLINER, II, p. 1363), surgió uno de los géneros dramáticos del teatro del Siglo de Oro español, la mojiganga. En efecto, en opinión de Corominas, con mojiganga y su forma más antigua, "boxiganga" se "designaba un personaje caracterizado por unas vejigas sujetas a la punta de un palo, personaje que era típico de las mojigangas; probablemente derivado de *voxiga*, variante fonética de VEJIGA. (...) [Agustín de] Rojas define la *boxiganga* como una clase de compañía de recitantes, la sexta por orden de importancia, que constaba de seis o siete hombres, dos mujeres y un muchacho. Luego, en el s. XVII, pasa a designar un tipo de juguete dramático, y después (ya en Quevedo) una especie de mascarada o cabalgata carnavalesca" (*Etim., IV*, pp. 116-117). Estas dos últimas acepciones son las que recogen la mayoría de los diccionarios (CASARES, p. 564; *DRAE*, p. 982; o MOLINER, II, p. 371). "La mojiganga la define Cotarelo [COTARELO, *Colección*, CCXVI], como una especie de mascarada grotesca, que salta a las tablas del escenario desde la fiesta callejera, y que consiste en danzas descompuestas y movimientos ridículos, disfraces de animales, con instrumentos igualmente ridículos (a este barullo estrepitoso se solía llamar pandorga) y a veces con inserción de otras formas parateatrales elementales como los matachines (ridículas riñas de dos personas que hacen como que se encuentran, riñen con palas, saltan sobre una vejiga hinchada, etc.)" (citado en Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII,* Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1995, pp. 676-677). Véase el trabajo de C. BUEZO, *La mojiganga dramática (De la fiesta al teatro),* Kassel, Reichenberger, 1993. No recogen está entrada ni COVARRUBIAS ni *Autoridades.* El apelativo de "mojiganga" fue utilizado para definir algunos de los "ballets" estrenados por Bergamín en México, como es el caso de *Don Lindo de Almería* o *Lluvia de toros* (*cf.* Nigel DENNIS, "Prólogo" a José BERGAMÍN, *Don Lindo de Almería*, Valencia, Pre-textos, 1988, p. 52 y 54, respectivamente).

[12] Sobre el "gorro de cascabeles", ver el apartado "La vertiente popular dentro de *Tanto tienes*" del estudio preliminar de *Tanto tienes cuanto esperas.*

TIEMPO. Yo, porque el amor no me detenga*.
LOCURA. Yo, porque tu música no me pesque en sus redes, Muerte[13], volviéndome a encarcelar como la razón de tu pensamiento; sigo al Amor para no perder el Tiempo del todo.

(Salen los tres. Queda la Máscara de la MUERTE con la estudiantina de músicos que empieza tocando un aire muy suave, mientras, haciendo como que se acompaña en el laúd, guitarra o mandolina, dice la MUERTE:)

MUERTE. No te faltó, sonoro pensamiento[14],
para temblar, anhelo temeroso;
ni para herir, el arco tembloroso
del aire todo en su estremecimiento.
No le faltó a la estrella el movimiento 15
que acuerda con el ámbito armonioso
su palpitante afán, si, cadencioso,
lo prolonga el humano sentimiento.
Le faltó al cielo voz, palabra al mundo,
para pulsar el ritmo presentido 20
que en su sentir al pensamiento mueva.
Que para hallar un eco tan profundo
al corazón le basta su latido
y al pensamiento amor que le conmueva.

(Toman los músicos actitudes enfáticas de gesticulante serenata, haciendo cerco, bajo el balcón de MELUSINA, con la Máscara de la MUERTE en medio, y cantan las siguientes coplas[15].)

CANTO. No sé si quiero o no quiero; 25
ni sé si quiero querer;
sí sé que quiero saber
del amor casamentero.
Amor que se prende en llama
es amor perecedero, 30
que el amor casamentero
no consume lo que ama.

---

* En *Soleil*, tras esta primera intervención del TIEMPO, se incluye una entrada del AMOR, que no aparece en el texto de *Escritura*: "L'AMOUR.- Moi, pour que le Temps ne m'atteigne pas" (*Soleil*, p. 44).

---

[13] A la música dedica Bergamín el apartado "Puente de plata" de su libro de aforismos *La cabeza a pájaros* (en *El cohete y la estrella, La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, pp. 121-132), donde también dejó escrito: "La música es la puerta secreta del silencio. Una introducción a la muerte" (*op. cit.*, p. 121).
[14] En los versos 11-24 aparece un soneto que está recogido en *Poesía, I*, p. 21.
[15] La inclusión de canciones populares dentro de sus piezas dramáticas es una constante que ya comprobamos en *La niña guerrillera* (notas 84-85, 88 y 112), y que volverá a aparecer en *Medea* (notas 32-45 y 74).

Matrimonio de pamema
sin una chispa de amor
no puede arder con fervor 35
porque huye de la quema.
Quemarse por no casarse
- dijo el santo - malo es;
yo te lo digo al revés:
porque casarse es quemarse[16]. 40

¡Quémate y verás!
¡Cásate y te quemarás!

Casarse es cosa de casa
y casa es cosa de hogar;
hogar es cosa de brasa, 45
y brasa lo es de abrasar.
Hacer el amor costumbre
es hacer del fuego brasa:
se guarda dentro de casa
para mantener su lumbre. 50
Melusina te casaste
sin saber qué cosa era:
pero, fuera lo que fuera,
¡Melusina te quemaste!

¡Quémate y verás! 55
¡Cásate y te quemarás! [17]

---

[16] Alude a la cita de San Pablo en el *Nuevo Testamento*: "Pero si no pueden guardar continencia, cásense, que mejor es casarse que abrasarse" (1 *Corintios* 7, 9), al igual que en *Poesía, VI*, pp. 160-161, donde aparecen tres poemas, a continuación, de temática y sentido parecidos a los que aquí se incluyen. Presentan cierta semejanza estos dos versos con la idea que resalta el siguiente cantar popular que comenta Rodríguez Marín: "Te casaste, te enterraste: / ¿no te lo decía yo? / El que se casa se entierra, / como a mí me sucedió" (Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*, Madrid, Tip. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1926, p. 481). También incluye este estudioso algún refrán que advierte sobre el matrimonio: "Te casarás y te arrepentirás, y descasarte no podrás" o "Te casaron, te cazaron" (*ibidem*). Para el tema del fuego en Bergamín, ver la nota 87 a *La niña.*

[17] "Radican teológicamente en la virtud del amor, de la caridad, son también lenguaje de fuego y de sangre que nos quema en sus llamas y por los que debemos y tenemos que arder, que quemarnos, en testimonio vivo de la verdad; de la única verdad que para el creyente cristiano es el Cristo. La verdad cristiana no está en nuestra mano, sino en la llama de amor viva - que dirá nuestro Juan de la Cruz - que nos quema" (José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", en *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1973, p. 62).

Quémate y verás mejor
mientras ardas en tal llama
que te llama quien te ama
para encenderte de amor. 60
Por llamarte con tus llamas
te llamas de llamear,
que quien se quiere quemar
no se anda por las ramas.

¡Quémate y verás! 65
¡Cásate y te quemarás!

Melusina, ¿dónde estás
cuando no estás en tu casa?
Si sabes que todo pasa
¿en dónde te quedarás? 70
Melusina, ¿dónde irás
sabiendo que vas y vienes?
-¡Ay amor qué cosas tienes
irá a donde quiera más!
- Melusina, ¿qué más quieres? 75
Por mucho que quieras más,
¿no sabes que no serás
mucho más de lo que eres?

¡Quémate y verás!
¡Cásate y te quemarás![*] 80

Si quieres casa, casada,
por no cansarte de amar,
cánsate de enamorar
pero no de enamorada.
No se cansa el que se casa 85
por cansarse de querer
sino por querer saber
qué queda de lo que pasa.
Suceda lo que suceda,
por pasar o no pasar, 90
más te importa averiguar
qué pasa de lo que queda.

No te cases de cansada:
cásate de enamorada.

Si nos queremos los dos 95
yo te diré, Melusina,

[*] Los versos 79-80 no repiten en *Soleil* los tres estribillos previos, sino que rezan así: "*Moi je ne veux pas me marier. / Je suis fatiguée d'aimer*" (*Soleil*, p. 47).

que al mirarte tan divina
estoy celoso de Dios[18].
  Melusina de Melusa,
pegadiza del mirar, 100
si te quieres escapar
el espejo te engatusa.
  Por la imagen quebradiza
que el cristal te representa,
no te avisa, te escarmienta 105
la verdad escurridiza.
  Melusina, tu figura
no se sale del espejo[19],
la encarcela en un reflejo
el eco de tu hermosura. 110

(Mientras se cantan estas últimas coplas se hace la mutación a la escena II.)
MUTACIÓN

Escena Segunda

MELUSINA, el ESPEJO[20] y el DIABLO

(Tocador de MELUSINA, que se mira y compone ante el espejo, vistiéndose para el baile. El ESPEJO, de Arlequín[21], con los ojos vendados, y con un espejito en la

---

[18] Sobre el carácter divino de la mujer, ver la nota 52 a *Medea, la encantadora*, y la nota 124 a *Melusina y el espejo.*

[19] "Sin embargo, toda la simbología tradicional del espejo (símbolo del simbolismo) es de carácter positivo. Su reflejo es siempre luminoso, si no no existiría. Especular significaba observar el cielo y los movimientos relativos de los astros con la ayuda de un espejo, como *considerar* (otra forma de reflexión especulativa) es literalmente mirar el conjunto de las estrellas (*cum-sidus*). De la riqueza de ese reflejo de los astros en el plano cognoscitivo han dado sobradas muestras el romanticismo (Novalis) y el simbolismo (Mallarmé), dos influyentes poetas sobre Bergamín. El corazón humano es espejo de Dios para Angelus Silesius y, en general, la mística cristiana y musulmana así como el platonismo consideran el alma como espejo de la transcendencia divina, si bien es verdad que en la mitología hebraica, el espejo narcisista está en el origen de la caída de Luzbel y que el terror que produce el espejo en múltiples leyendas y cuentos nace del conocimiento de uno mismo que provoca" (José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro,* Madrid, Turner, 1995, pp. 87-88).

[20] Para la importancia del espejo en los textos de Bergamín, ver nota 66 a *Medea, la encantadora* y la nota 13 a *¿A dónde iré que no tiemble?.*

[21] "(del it. "arlecchino", del fr. "Hellequin", pobre diablo). Personaje de la antigua comedia de arte italiana que representaba papeles en que era objeto de la burla de los demás; aparecía vestido con un traje ajustado, con losanges de distintos colores. Este traje es muy frecuente como disfraz de carnaval, y se llama también arlequín al que lo lleva" (MOLINER, I, p. 241); y similares definiciones ofrecen otros diccionarios (CASARES, p. 69; *DRAE,* p. 133). Una curiosa definición y origen de la palabra aparece en el *Tesoro de la lengua española,* donde se nos dice que "ARNEQUÍN, y corruptamente arlequín, es una

mano, colocado ante MELUSINA. El DIABLO, de Polichinela, con antifaz[22]*. Música dentro durante toda la escena. Es de noche.)*

---

figura humana, hecha de palo y de goznes, de que se aprovechaban los pintores y escultores para formar diversas posturas (...). Díxose del nombre griego αρνακισ ιδοσ, *pelis agni*, por estar cubierto con la piel del cordero, que es más suelta que otra" (COVARRUBIAS, p. 145). Según Corominas, el vocablo castellano procedería directamente del francés y ha dado significados diversos como "chisgarabís, persona insignificante que acompaña a otra divirtiéndola", "niño que sirve de mozo a los arrieros", o "pobre diablo", entre otros (*Etim.*, I, pp. 335-336). Para el *Diccionario de Autoridades*, es "aprendiz, y como criado del Volatin, que da vueltas y salta en la maroma. Viene a ser como el gracioso que hace el papel del que no sabe en aquel juego o representación. Díxose Arlequín de cierto bufón del theatro francés de este nombre" (*Autoridades, I,* p. 390) y también recoge la acepción de Covarrubias (*Autoridades, I,* p. 396). Por último, podemos destacar que se trata de un "personaje de la antigua comedia italiana que pasó a la escena francesa y se popularizó en la pantomima, en todos los países. El tipo del arlequín tiene su origen en los antiguos bufones que amenizaban el teatro griego y latino y que en Italia, en la época del Renacimiento, se modificó adquiriendo una gracia, una desenvoltura y una elegancia que no tenían los personajes cómicos de este género en la escena de Grecia y Roma. El bufón griego (...) representaba al rústico ateniense, ignorante e ingeniosos, ridículo y burlón. En Roma, el bufón, llamado *Sannio*, representaba con preferencia papeles de esclavo, tiñéndose la cara con hollín, rasurada la cabeza, con un vestido de retazos de diversos colores y con calzado sin tacones (*planipedes).* Su nombre de *Sannio* se derivaba de *sanna* (burla, mueca, chanza). De estos dos tipos se formó en Italia el *Arlequín,* tomando del griego la máscara, el sombrero y el sable de madera, y del romano el calzado plano y el traje de losanges de distintos colores, y uniendo la gracia, la malicia y la burla de sus precursores, pero con más ingenio, más vivacidad y más recursos en el arte de provocar la risa. *Arlequín* nació a la escena en Bérgamo como su compañero *Pantalón* nació en Venecia y *Escapín* en Nápoles, en el siglo XVII. (...) Con su ajustado traje de cuadros de vivos colores (rojo, amarillo, azul, verde), su negro antifaz, su sombrero de dos picos coquetonamente inclinado, se ríe de todo y de todos, corteja a *Colombina*, suplanta a *Pantalón* y al surgir otro nuevo tipo, *Pierrot,* se burla de él, hasta que éste conquista su lugar en el favor del público y en el amor de *Colombina*. Últimamente, cuando ya el tipo de *Arlequín* había decaído en la comedia, el *vaudeville* y la pantomima, renace en hermosas obras escénicas de autores franceses, italianos y españoles con todo el vigor de la comedia moderna" (*Enciclopedia universal ilustrada, VI..,* p. 239). Personaje muy apreciado por Bergamín: bromeaba sobre su origen común, Bérgamo, y aparece como personaje en *Tres escenas en ángulo recto*. También en el programa televisivo, *Máscaras y bergamascos,* de entre otros varios "arlequines", surge el propio Bergamín desenmascarándose y afirmando que "La máscara representa en el arlequín bergamasco su propio esqueleto y yo me agarro a ese significado original de Bérgamo, que es el arlequín esquelético", un arlequín que él mismo – un poco antes – ha definido como un "arlequín negro, sin color, una especie de arlequín esquelético".

[22] Por su parte, Polichinela "(del it. "Pulcinella", quizá de "pulcino", polluelo)" es otro "personaje burlesco de la comedia italiana y del teatro de guiñol de todas partes, su figura es la de un jorobado con joroba detrás y delante, con una nariz arqueada y ganchuda, lleva un sombrero bicorne con las puntas cayendo hacia ambos lados, un jubón abotonado por delante y con cuello rizado, pantalones sujetos por debajo de la rodilla y medias y zapatos con grandes hebillas o pompones; su carácter es el de un hombre burlón y chocarrero"

MELUSINA. ¿Quién le preguntó al espejo
cuál era su parecer?
Y si sabe por saber
más que sabe por despejo.
Si pareciendo un reflejo 115
es lo que parece ser,
cuando, por no poder ver
el rostro que en él se mira,
hace una verdad, mentira,
y una mentira, mujer[23]. 120

(MOLINER, II, p. 723). No aportan mayor información otros diccionarios, como CASARES (p. 688) o *DRAE* (p. 1157). No recogen esta entrada ni *Autoridades*, ni Covarrubias ni Corominas. Su origen etimológico podría ser "*pullus gallinaceus* (polluelo) por la semejanza de la nariz de polichinela con el pico de este animal; pero la explicación más racional parece ser la que hace descender el nombre *Polichinella* de Pablo Pinella, individuo que, según afirman los que se adhieren a esta etimología, representaba comedias o farsas del género polichinela en Nápoles en tiempo de Carlos de Anjou. Polichinela, tomado en el sentido material de títere, es antiquísimo, siendo ya conocido en la más remota antigüedad griega. (...) Empero, en su carácter especial de personaje ridículo, prototipo de la charla indiscreta, de la fatuidad en el amor y de la depravación cínica, es patrimonio del teatro italiano del siglo XVII, figurando, en la comedia de farsa y mímica, al lado de Pierrot, Arlequín, Colombina, el Doctor y Casandra. (...) El polichinela italiano (mejor diríamos napolitano), de nariz exageradamente aguileña, bullicioso y vivaracho, de continente apocado, con su medio antifaz negro y su casquete gris piramidal, es el genuino tipo del personaje cuya ocupación predilecta consiste en burlar a Casandra, el prototipo del humor italiano, doncella frescachona y sencilla. El polichinela francés es una degeneración del primitivo italiano: algo donjuanesco, batallador, fanfarrón y perdonavidas. Aun en su forma exterior del cuerpo y la indumentaria dista mucho del genuino polichinela, pues tiene giba anterior y posterior y viste ropas deslumbrantes y abigarradas y prendas de ropa galoneadas, con chambergo de plumas (...) A ratos burlón, a ratos tramposo, ya lúbrico, ya batallador, ebrio o cruel, parece haber tenido la misión de materializar los vicios inherentes a la pobre humanidad" (*Enciclopedia universal ilustrada, XLV..*, p. 1345). También se le relaciona con el *Maccus*, "bufón", que aparecía "en las representaciones *atelanas*" de Roma. El Diablo como personaje de teatro ya había aparecido en otras obras de Bergamín: *Enemigo que huye* y *Tres escenas en ángulo recto* (en *La risa en los huesos*, Madrid, Nostromo, 1973).

[23] "Me acordé de usted: y de lo que viene escribiendo sobre la unidad y la otroridad, al estilo combinatorio de aquel unamunesco Don Fulgencio. Le atacaron a usted como jugador de palabras; y hasta alguno le llamó ventajista. Ventajista del estilo o por el estilo se entiende. Yo le defendí. Sobre todo, por aquello que usted escribía, rememorando a Larra, sobre las *palabras-espejos*" (José BERGAMÍN, "Las cosas que pasan: el tostadero de don Patricio (*Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagónico español, filósofo piropatético):* Ésta es otra", *El pasajero, peregrino español en América, I*, México, editorial Séneca (primavera, 1943), p. 115). También, en su opinión, "lo característico del Diablo es su pluralidad" (José BERGAMÍN, "Del satanismo de Baudelaire", *El Heraldo*, México (1967), p. s/n.).

(Al espejo)
Si el genio, si la figura,
buscan consejo de ti,
tú les respondes que sí
con su propia sepultura.
No hay humana criatura 125
que no pida tu consejo;
y tú se lo das, espejo,
con imagen tan mentida
que quitándole la vida
le devuelves el pellejo.
130
Siendo sombra, eres fulgor,
dando una luz que no es tuya.
Impides que el llanto fluya
congelando su temblor[24].
Haces hielo del temor,
135
y del amor haces vuelo.
No nos dejas ni el consuelo
de herir tu dureza fría,
porque romperte sería
romper nuestro propio cielo. 140
[EL DIABLO].*Melusina, si por verte
en el espejo, te ves
reflejada del revés,
por esa imagen advierte
que eso que miras no es 145
tu vida sino tu muerte[25].
MELUSINA. Pues si mi muerte es tan bella,
déjame mirarme en ella.

---

* Subsana el error de reproducción la edición francesa, pues los versos 141-146 aparecen en boca de "LE DIABLE" (*Soleil*, p. 50).

---

[24] "El espejo - como Melusina ya había comprendido - no conoce el sentimiento ni lo refleja (*Impides que el llanto fluya / congelando su temblor*)" (Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo,* AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, p. 169).

[25] También la canción popular nos ofrece ejemplos de coplas con el motivo del espejo como protagonista: "Jamás al espejo / te mires, oh niña, / entrará el orgullo por tu alma inocente / al verte tan linda" (M. PALAU Y CATALÁ, *Cantares*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1881, p. 33; recogido en Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular, I,* Madrid, Cinterco, 1990, p. 250). Podemos citar otra copla que aún guardaría una relación más estrecha con la obra que nos ocupa: "No comprendo por qué, niña / te causan horror los muertos...; / eres joven y eres bella; / ¿no te gustan los espejos" (*op. cit.*, p. 293).

ARLEQUÍN. Mírate en mí, Melusina,
sin temor de herirte en mí; 150
yo no hago sombra de ti,
ni sueño que te alucina.
No soy yo quien determina
que recele tu cuidado:
detengo el tiempo a tu lado 155
sin trampa ni trampantojo;
mi luna es como un anteojo
que a contemplarte se inclina.

(El ESPEJO se tapa poniéndole su cristal ante ella.)
MELUSINA. Entonces, déjame verte.
ARLEQUIN. No, porque verme es perderte. 160
MELUSINA. ¿Me pierdo yo por mirarte[26]?
ARLEQUIN. En parte.
MELUSINA. ¿Pues qué miro en lo que veo?
ARLEQUIN. Tu deseo.
MELUSINA. ¿Mi deseo es encontrarte? 165
ARLEQUIN. Por mi arte.
MELUSINA. ¿Arte es lo que en ti se mira?
ARLEQUIN. De mentira.
MELUSINA. ¿Mentira es verte sin verte?
ARLEQUIN. Y muerte. 170
MELUSINA. Di, ¿por qué me encuentro en ti?
ARLEQUIN. Porque sí.
MELUSINA. Luego, si puedo mirarte,
pudiendo verte y no verte,
por no poder encontrarte, 175
deseo, mentira y muerte,
no tendrán arte ni parte
en que mire por perderte.
(Canto dentro)
"Por más que quieras,
no serás ni la sombra 180
de lo que eras"[27].

---

[26] Estrofa que supone una variante sobre el "ovillejo" utilizado en el Siglo de Oro y en el drama romántico. Para el recurso del eco, ver la nota 68 a *La niña*, y sobre el "ovillejo" el subapartado "Estrofas utilizadas y su vinculación con el Siglo de Oro y el Romanticismo" de la introducción a *Melusina y el espejo*. Reproducimos aquí uno de los que aparecen en *Don Juan Tenorio:* "LUIS. ¿Me das, pues, tu asentimiento? / ANA. Consiento. / LUIS. ¿Complácesme de ese modo? / ANA. En todo / LUIS. Pues te velaré hasta el día. / ANA. Sí, Mejía. / LUIS. Páguete el cielo, Ana mía, / satisfacción tan entera. / ANA. Porque me juzgues sincera, / *consiento en todo, Mejía*" (José de ZORRILLA, *Don Juan Tenorio,* edición de Aniano Peña, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 114), 1999, acto II, escena VI, p. 118, vv. 1142-1151).

[27] En otros textos de Bergamín aparecen más sombras: *Poesía, I*, p. 42, 44, 86, 120, 164, 172, 223, 239 y 252; *Poesía, II*, p. 21, 22, 94, 109, 112, 126, 135, 149, 202 y 205; *Poesía,*

MELUSINA. ¿Quién canta de ese modo mi desventura?
ARLEQUIN. Las que cantan son voces de tu hermosura.
DIABLO. Narciso[28] eres,
ahogándote en la sombra de lo que quieres. 185
ARLEQUÍN. Eres voz muerta,
que enmudece al eco que te despierta.
(Canto dentro)
"Por más que quieras,
no serás ni la sombra
de lo que eras". 190

MELUSINA. *(Arrojando el espejito, que se quiebra, cayendo al suelo, como desmayado, Arlequín.)* ¡No más engaños!
Cesen las ilusiones
para mis daños.

(Queda absorta ante el espejito roto y, luego, va recogiendo sus pedazos, tratando de unirlos, mientras ARLEQUÍN, que se ha quitado la venda de los ojos, la mira con ansiedad, medio despertando de su desmayo. Todo muy lento al compás de la música.)
MELUSINA. Estas prendas perdidas, yo quisiera[29]
que hiciesen con su daño el de mi suerte, 195
volviéndose el espejo de la muerte
que, por su mal, para mi bien viniera.
Si hallarlas o perderlas sólo fuera,
cuando su bien en mal se me convierte,
yo prefiero este mal, porque me advierte 200
del daño de la vida pasajera.

III, p. 171 y 193; *Poesía, IV*, p. 14, 33, 39, 64, 77, 79, 137 y 175; *Poesía, V*, p. 31 y 196; *Poesía, VI*, p. 32, 57, 62, 94, 121, 163 y 208; y *Poesía, VII*, p. 66, 73, 92, 99 y 102. También es imagen recurrente en sus escritos en prosa: "La cruzada y el desquite" y "La callada de Dios" (*Detrás de la Cruz*, México, Séneca, 1941, pp. 56-57 y 194, respectivamente); "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", *Mangas y capirotes. España en su laberinto teatral del XVII...*, pp. 39-40 y 66-68; *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 124, 138-139, 159-160, 170-171, 177, 183, 195 y 214. Además, en uno de los dramaturgos cuyos versos cita al principio de la obra, Tirso de Molina, podemos encontrar a esas "sombras" como personajes dentro de la trama: en la jornada III de *Los amantes de Teruel Teruel* (en *Obras dramáticas completas, II*, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 444-445); en *El rey don Pedro en Madrid* (en *Obras dramáticas completas, IV...*, 1989, acto I, escena IV, p. 121; acto II, escena XXVI, pp. 145-146; y acto III, escena XIII, pp. 157-158).

[28] Al mito de Narciso, enamorado de su propio reflejo en el agua y no de la ninfa Eco - (*cf.* P. GRIMAL, *Diccionario de mitología...*, pp. 369-370) -, alude Bergamín en algunos de sus poemas: *Poesía, I*, p. 18; *Poesía, V*, p.185; y *Poesía, VI*, p. 168 y 231. También cuenta con una larga tradición en el Siglo de Oro la figura de la enamorada de sí misma (*cf.* "Notas complementarias", en Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 73), 1999, p. 204, nota 38.44).

[29] El soneto comprendido en los versos 194-207 aparece también en *Poesía, I*, p. 22.

Muerte y vida que encierras y atesoras
en tus recuerdos, son tus esperanzas,
(pues siempre esperas lo que siempre olvidas.)
¡Como si no supieses, pues los lloras,
205
que son el mal y el bien que nunca alcanzas
prendas de amor y de dolor perdidas[30]! *(Sale.)*

EL ESPEJO Y EL DIABLO

ARLEQUÍN. Estás demasiado filosófico esta noche para ser Diablo, Polichinela.
DIABLO. Y tú demasiado enamorado para ser espejo, Arlequín.
ARLEQUÍN. ¡Cómo no voy a estarlo, si Melusina me ha roto el alma en tres pedazos, dejándome una imagen suya en cada uno!
DIABLO. ¡A ver!

(Recoge los tres pedazos del espejo roto, los examina y trata de juntarlos.)
Un alma orgullosa... Otra alma humilde... Y otra, enamorada...
ARLEQUÍN. ¿Tres almas tiene Melusina[31]?

---

[30] Se ha ofrecido la siguiente interpretación de estos versos, a la luz de otros anteriores: "Las últimas coplas de la primera escena habían introducido, a través del mágico objeto del espejo, uno de los grandes temas poéticos tradicionales - reinventado, renovado, por Bergamín-: el de la inalcanzabilidad del ser, prisionero de su propia imagen. (...) Este tema reaparece en el monólogo de Melusina (...). El espejo congela y mata lo que en él se refleja; es dureza fría, y Melusina es capturada - como Narciso por la imagen de su propia belleza aunque esto le cueste la pérdida de sí misma. (...) En su exasperado conceptismo, finalmente se define la esencia del espejo como *el espejo de la muerte*, como quintaesencia de la apariencia y de la fugacidad del ser. En los tres fragmentos, Melusina descubre la fragilidad de la vida misma: *el daño de la vida pasajera*. Este tópico de la gran poesía barroca adquiere aquí una nueva suavidad a través de la sentimentalidad romántica que Melusina insinúa cuando concluye desilusionada y melancólicamente: *¡Como si no supieses, pues los lloras, / que son el mar y el bien que nunca alcanzas / prendas de amor y de dolor perdidas*!*"* (Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*, AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín*..., pp. 164-165).

[31] Primera referencia al tema al que se alude en el subtítulo. La multiplicidad de almas o maneras de ser de la mujer aparece en otros escritos suyos: "Yo no tengo más que un alma / y tú tienes tres o cuatro: / una para cada tiempo / que es cada estación del año. / Una helada en el invierno, / otra ardiente en el verano; / y en primavera y otoño / otras dos que van cambiando" (*Poesía, III*, p. 201). Sobre el carácter ilusorio o ilusionador de la mujer, ver "El tostadero de Don Patricio" (*El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca, (Otoño 1943), pp. 95-116). Además, "el número impar, desde la Antigüedad, es cualitativamente superior al par y, de ellos, no hay ninguno como el tres. El refranero nos lo recuerda repetidas veces: *Tres, el mejor número es, Menos de tres, poco o nada es* y *Lo números nones son los mejores y tres el mejor es*" (Isabel P. COSTA, *Enciclopedia de las supersticiones*, Barcelona, Planeta (Enciclopedias Planeta), 1997, p. 326). También de espejos "triplicadores" habla Bergamín en otros textos: "Usted tiene razón, entiendo yo, cuando nos habla de ese triple espejismo de la palabrería unitarista, unionista o unanimista, de esos variados y variables españoles, tan poco o nada cenicientos o concomitantes. Lo

DIABLO. ¡Y no la puedo atrapar por ninguna!
ARLEQUÍN. Júntalas en mí, y me darás la vida.
DIABLO. ¿Dándole a ella la muerte?
ARLEQUÍN. Si ella volviera a mirarse en mí de una vez, yo reviviría, y te daría su alma.
DIABLO. *(Meditando ante los tres pedazos de espejo roto.)*
Una mujer con sólo un alma, ¿sería más fácil o más difícil de vencer?
ARLEQUÍN. Sería más fácil. Yo te la guardaría enterita.
DIABLO. ¿Aunque no la vieses?
ARLEQUÍN. La escucharía. Su voz me basta cuando sé que tengo su alma en mí, enteramente, aunque yo no la vea.
DIABLO. Hagamos un trato[32]. Si yo junto estos trozos del espejo roto, juntando las tres almas en una, ¿tú me guardarías a Melusina, presa en tu cristal hasta la muerte?
ARLEQUÍN. Te la guardaría
DIABLO. ¿Y cómo te apoderarías de su voz?
ARLEQUÍN. Apresándola con mi sombra cuando su cuerpo esté preso en mi luz.
DIABLO. ¡Eres un iluso! Pero vamos a hacer la prueba. Después de todo, mi obligación es matar almas, y lo mismo me da pescar tres almas vivas en un cuerpo muerto, que una sola alma, muerta en la imagen de un espejo vivo.

(Le da los tres pedazos del espejo roto.)
ARLEQUÍN. ¡Me das la vida!
DIABLO. Hasta la muerte de este alma, no lo olvides.
ARLEQUÍN. ¡Hoy se hace Melusina inmortal!
DIABLO. ¡Eso lo veremos con el tiempo!

MUTACIÓN

Escena Tercera

---

que pasa es que usted, al juntar esos tres vocablos que nos espejan, lo ha sabido hacer con cierto tino, formando con ellos un triple espejismo, desconsolador para quien en él, egoísta y feamente, se contempla: ha sido como un espejo de tres caras o de tres lunas el que usted nos ofrece: una coqueta. Y si ya suele ser mala cosa mostrarles a los demás su cara en la concomitante de la coquetería de un espejo, mucho peor juego es hacerles verse reflejados en él a quienes no lo quieren, y a más de frente, de perfil y de espaldas. Esto no se perdona nunca" (José BERGAMÍN, "Las cosas que pasan: el tostadero de don Patricio (*Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagónico español, filósofo piropatético):* Esta es otra", *El pasajero, peregrino español en América, I...,* pp. 115-116).

[32] Ejemplo del típico pacto con el diablo de muchas historias y cuentos populares, así como de *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 73), 1999) o *Fausto* de Goethe (Madrid, Cátedra (Letras Universales, 77), 1998), por citar dos ejemplos bien conocidos por Bergamín, quien continúa la obra del primero al darnos la explicación de otro rasgo físico del diablo; y que también ofreció su peculiar versión del mito creado por el escritor alemán en *Enemigo que huye* (en *La risa en los huesos...,* pp. 37 y ss.). También, por esa época había escrito "Homenaje en memoria de Goethe. Primer centenario de su muerte", en *Heraldo de Madrid*, Madrid (24 marzo 1932), p. s/n. Para más datos de interés sobre esta cuestión, ver "Goethe y Bergamín: resonancias inéditas" de Jorge SANZ BARAJAS, *Revista de Occidente*, Madrid, 166 (marzo 1995), pp. 86-99.

(Salón de baile de máscaras en el Palacio de Meluso. Música.Es de noche.)

FEDERICO, ALBERTO, GUSTAVO[33]; *luego* CLAVEL, ESTRELLA *y* MARAVILLA[34]; *por último* MELUSINA *y* CONRADO.

FEDERICO. ¡Esa mujer es un enigma!
ALBERTO. ¡A mí no me parece enigmática. No es más que joven y bonita. Tiene la belleza del Diablo.
FEDERICO. ¿Y te parece poco? Me asusta, porque me parece una mujer sin alma.
GUSTAVO. A mí me parece lo contrario, que tiene muchas almas, una para cada uno de los que la ven[35].
ALBERTO. Tiene un alma distinta, no sólo para cada uno, sino para cada momento en que la miras. Yo esta noche la he visto orgullosa conmigo y humilde con Gustavo.
FEDERICO. A mí me ha clavado su risa como una hoja de puñal, sin hablarme.
GUSTAVO. Yo he creído ver lágrimas en sus ojos; y me ha hablado con una voz tan tierna que sentí que me deshacía.
FEDERICO. Es una mujer que se crece cada vez que se mira a un espejo. Cuando estoy con ella, y hay algún espejo cerca, procuro tapárselo para que no se vea en él.
ALBERTO. Es curioso. A mí me sucede lo contrario que a ti; que me gusta más cada vez que vuelve hacia mí su mirada después de haberla detenido en el espejo. Me parece, entonces, más verdadera, como con una voz más clara y que trasparentase mejor su ser.

---

[33] Estos tres nombres propios masculinos proceden del germánico – aunque en el caso de Gustavo es más dudoso y podría incluso tratarse de un nombre de origen nórdico (Josep M. ALBAIGÈS, *Enciclopedia de los nombres propios*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 48) – y aparecen como antropónimos en la Península a partir de la Edad Media (Consuelo GARCÍA GALLARÍN, *Los nombres de pila españoles*, Madrid, Ediciones del Prado, 1998, p. 66, 159-160 y 177). Federico y Gustavo suelen estar asociados a ese ambiente romántico que quiso imprimir Bergamín a su obra, pues son los nombres de artistas y filósofos: Hegel, Engels, Nietzsche, Schiller, Hölderlin, García Lorca y Chopin; Flaubert y Bécquer (*op. cit.*, p. 160 y 177).

[34] Paradójicamente, las mujeres que aparecen como contrapunto a Melusina poseen el mismo nombre, pues "maravilla" no es más que una forma de referirse al clavel (*Enciclopedia Espasa, VI...*, p. 2906), flor, que se caracteriza, a su vez, por su forma "estrellada".

[35] "Cree también Rouge que fue la prodigiosa y mágica criatura amorosa de Fouqué la que debió inspirar a Wagner su juicio sobre la mujer, cuando escribe: *La esencia de la mujer es el amor, pero el amor que recibe y en el que la que lo recibe se da enteramente y sin reserva. La mujer no logra su individualidad, en el sentido estricto de la palabra, más que hasta el momento en que amorosamente se entrega. Ella es la "hija de la onda", ondulante entre las olas, que son su elemento natural, hasta que por el amor de un hombre encuentra su alma*. Ondina la encuentra y la pierde, o la trasfigura de nuevo, para abrazar con su pura corriente cristalina, como son sus dos brazos de mujer, el sepulcro en que yace su amado muerto; al que con esos vivos brazos mató ella misma. Cosa, nos dijo Paracelso, que sucede con frecuencia" (José BERGAMÍN, "Prólogo", a barón de LA MOTTE FOUQUÉ, *Ondina*, Madrid, Nostromo, 1974, p. 13).

GUSTAVO. ¿Y si yo os dijera que a mí como me gusta más, es cuando la puedo mirar, sin que ella me vea, enmudecida, en la imagen que la refleja? Me parece mucho más real, mucho más ella dentro del espejo que fuera.
FEDERICO. Yo compadezco a Conrado. No se ha casado con una mujer sino con todo el género femenino.
ALBERTO. ¡Su nombre es legión como el Demonio! ¡Debe ser terrible ser marido de tantas mujeres al mismo tiempo que de ninguna[36]!
FEDERICO. ¡Así está el pobre marido de preocupado! Se le ve envejecer por días.
GUSTAVO. ¡No digáis sandeces! Melusina es una mujer de cuya fidelidad a Conrado no puede dudarse.
ALBERTO. Pues eso es lo terrible para él: que le es infiel con él mismo. Si le fuera infiel con otro, descansaría.
FEDERICO. Aunque fuese en la muerte. ¿Pero quién se muere con ese bellísimo Proteo[37] a su lado? Y sin poder serle nunca fiel a su esposa, porque, aunque no quiera, le está engañando siempre con otra que es ella misma.
GUSTAVO. ¡Qué disparates! ¿Vosotros creéis que Conrado no está enamorado de su mujer[*]?

---

[36] "Les femmes ne péchent pas, car elles aiment. (...) Moi je suis un aficionado de la femme et de l'amour, maisce n'est qu'après avoir aimé beaucoup et peché beaucoup. C'est ça le dandysme, l'elégance. Ne pas tricher, ne pas se répéter. Les arbres ne refont pas les mêmes fleurs. La création est le contraire de la répétition. C'est le Diable qui se répète. Le torero n'est un bon torero que s'il invente, jamais s'il refait la même chose. Même chose avec le flamenco. Apparemment, les formes sont immuables, en fait, tout est invention" (Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 176, [Madrid, 26-VI-1977]).
[37] "Divinidad marina, de la teogonía griega, que comparte con Nereo el epíteto *alios geron* (*el viejo del mar*) y al que se consideraba veraz e infalible como aquél. (...) Proteo nos ofrece un nuevo aspecto del mar: es el dios polimórfico por excelencia; no se deja encadenar por Menelao, sino tras de un sinnúmero de metamorfosis, en las cuales tan pronto aparece en la figura de león, con enorme melena, como toma la hórrida forma del dragón o la odiosa actitud de la pantera; ya el continente del jabalí enfurecido, ya la bella configuración de la onda cristalina, o bien se viste de follaje, semejando un árbol de la floresta umbría. Proteo es la onda fugitiva, engañadora, insaciable y de formas variables dentro de su misma estructura, hasta que llega el momento en que, encadenado por la calma soberana y apacible del viento, duerme recostado en la playa. Entonces ha llegado para el dios el momento de la inspiración y salen de su boca una serie de oráculos infalibles. (...) Tiene el don de la ciencia profética, como las demás divinidades marinas, ya que no es sino otra forma de aquel Océano que, según las creencias homéricas, es el padre de los dioses, la fuente primitiva y misteriosa de todos los seres, que tienen en él su principio y sus leyes" (*Enciclopedia universal ilustrada, XLVII..*, pp. 1145). Su figura aparece citada en Eurípides (*Helena*, V, 4), Herodoto (II, 112), Homero (*Odisea*, IV, v. 351 y ss. y v. 400 y ss.), al igual que Virgilio (*Geórgicas*, IV, v. 387 y ss.), (recogido y resumido de la *Enciclopedia universal ilustrada, XLVII...*, pp. 1145-1146).
[*] Antes de esta entrada de GUSTAVO, aparecen cinco intervenciones más en la versión francesa: "ALBERT.- La fidelité féminine trompe même le démon. FREDERIC.- Quand une femme est véritablement fidèle à son mari, elle met des cornes au Diable. ALBERET.

ALBERTO. Creemos que no ha encontrado todavía a su mujer para poder enamorarse de ella. Por eso parece enamorado y hasta celoso; porque no hace más que buscarla, y no la encuentra nunca, teniéndola siempre consigo.
FEDERICO. Eso es lo que le pasa a uno siempre que se enamora.
GUSTAVO. ¡Estáis bebidos esta noche! ¿De verás no podéis comprender que Conrado y Melusina se quieren los dos sencillamente?

(Entran CLAVEL, ESTRELLA y MARAVILLA.)

CLAVEL. Seguramente que estáis hablando de Melusina.
ESTRELLA. No sabéis hablar de otra cosa.
MARAVILLA. ¡Cómo si no hubiese en el mundo más mujer que ella**!
ALBERTO. Ella y vosotras tres, que estáis esta noche *melusinas*...
CLAVEL. ¡Gracias por el piropo!
MARAVILLA. ¡Ya podemos dárselas, que Melusina es para ellos el colmo de la comparación!
ESTRELLA. Pues yo preferiría ser una Melusina incomparable.
CLAVEL. *(Coqueta)* Vamos a ver. Miradme. ¿En qué me parezco yo a Melusina?
FEDERICO. Tú te pareces a Melusina en la boca, en la risa. ¡A ver, ríete!...
ESTRELLA. Pues, ¿y yo?
ALBERTO. Tú en los ojos...
MARAVILLA. *(A Gustavo que estaba distraído)* ¿Y yo?
GUSTAVO. Tú no te pareces en nada...
MARAVILLA. ¡Gracias! ¡Eres muy amable!...
GUSTAVO. *(Rectificando).* Te diré... Te pareces en el andar, en el talle, en cierto aire...
MARAVILLA. No trates de enmendarlo, Gustavo: todas las mujeres tenemos el mismo aire cuando es un mismo viento el que nos sopla[38]...
GUSTAVO. *(Galante).* ¿Y qué dice ese viento?
MARAVILLA. *(Con ironía).* Dice: "yo te amo, Melusina"...
GUSTAVO. *(Igual).* ¿Y qué responde Melusina?
MARAVILLA. *(Lo mismo).* Nada. Melusina nunca responde al viento; Melusina calla...
CLAVEL. No le digas nada a Gustavo esta noche, que la tiene llorona...
GUSTAVO. ¿Has visto mis lágrimas correr, mi llanto en catarata?...
CLAVEL. No. Pero basta mirarte a los ojos...
GUSTAVO. En los tuyos hay risa...
MARAVILLA. No sigáis diciendo cursilerías y mirad, que por aquí viene el misterio...

Elle le trompe avec la fidélité, sans le savoir. FREDERIC. Elle ment avec la vérite. ALBERT. Et le Diable vit du mensoge." (*Soleil,* p. 58).

** Encontramos sólo en boca de Estrella, las dos frases que aquí pronuncian dicho personaje y Maravilla: "ETOIL. Vous ne savez pas parler d'autre chose comme síl n'y avait au monde d'autre femme qu'elle" (*ibidem*).

---

[38] "Estas misteriosas Melusinas están en la sangre, habitan invisibles en ella, inasible, huideras, escapándosenos por el suspiro o respiro, por el aire, por la voz, por la palabra viva, y poniendo tal vez en ella, en la palabra humana, que es voz, música, aire estremecido, su espiritual presencia de amor inasible. ¿Habrá entonces un lenguaje, un dialecto de amor, expresamente melusino o melusínico?" (José BERGAMÍN, "Dialecto melusino", *La corteza de la letra...*, pp. 59-60).

ESTRELLA. Con figura humana...
ALBERTO. Y divina...
FEDERICO. La pareja del Paraíso...
CLAVEL. Contigo, la serpiente[39]...
MARAVILLA. Les falta el árbol en que ahorcarse.

(Entran MELUSINA, seguida de ARLEQUÍN[40], y CONRADO, seguido de POLICHINELA. El grupo se divide rodeando los hombres a MELUSINA y las mujeres a CONRADO. ARLEQUÍN y POLICHINELA quedan fuera, y uno a cada lado.)
CLAVEL. ¡Mírame Conrado! ¿A que no ves en qué me parezco yo a Melusina?
ESTRELLA. ¡Mírame a mí! ¿En qué me parezco yo?
MARAVILLA. ¡A mí, a mí! ¡Fíjate cómo me parezco!
CONRADO. Pero, ¿qué decís? ¿Estáis locas? No os parecéis en nada. No tenéis que pareceros a nadie para ser bonitas.

---

[39] Alusión clara a la tentación que el demonio hizo a Adán y Eva, bajo la forma de una serpiente. Según el relato bíblico (*Génesis* 3, 1-23), ninguno de ellos perece ahorcado en el denominado "árbol de la vida" (*Génesis* 3, 24), aunque sí lo hará – siglos más tarde – Judas, arrepentido por haber entregado a la muerte a Jesucristo (*Mateo* 27, 3-10 y *Hechos* 1, 18-19). En otros textos bromea nuestro autor sobre el episodio narrado en el Antiguo Testamento: "Una misma manzana hizo reflexionar a Adán y a Newton de muy diferente manera. Donde la naturaleza fue *caída*, el pensamiento puso *gravitación*" (*El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 56). También vincula la figura de la mujer y la serpiente en una de sus conversaciones: "Le serpent est l'ami de la femme. Elle n'a rien à craindre de lui. C'est le serpent qui propose la pomme à Eve. Le serpent est terrestre. Pas tant prudent que sage. Il vient de la terre, comme la colombe ou l'aigle du ciel. La colombe est l'innocence, la liberté. Nietzsche oppose l'aigle au serpent. Il se battent. Alors que la colombe et le serpent sount deux dimmensions contradictoires, mais non opposées. Si la Vierge a le pied sur la tête du serpent, ce n'est pas pour le dominer. Le serpent est sous ses pieds pour qu'elle ne touche pas terre" (Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AA.VV., *José Bergamín...*, p. 167, [Madrid, 29-IX-1974]). Por último, esa vinculación entre la mujer y la serpiente se daba en la propia fisonomía de la Melusina legendaria: "Desde que Eva comió la fruta prohibida, que le ofrecía la serpiente, la Iglesia no ha dejado de considerar a la mujer y a la serpiente como las más claras representantes del mal. La abundante literatura misógina de la Edad Media y el folklore relacionado con el reptil así lo atestiguan" (Carlos ALVAR, "Prólogo" a Jean D'ARRAS, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, Madrid, Siruela (Selección lecturas medievales, 2), 1994, p. IX).
[40] "¿Nos extrañará que Bergamín, preguntado una vez de qué se vestiría si fuera a un baile de disfraces, contestara sin dudar que le gustaría disfrazarse de Arlequín y que la máscara fuera de gato, su animal doméstico preferido, cuyo dibujo aparece, como el pájaro, en tantas de sus cartas y dedicatorias de libros? ¿No parece atestiguar la vocación arlequinesca de Bergamín el que en los dos últimos años de su vida apareciera en las fotografías vistiendo chaqueta y gorra de visera con el dibujo llamado "pata de gallo", el cual sin perder su auroral simbolismo propio, no deja de evocar en miniatura el atuendo de Arlequín? (...) Simboliza, por un lado, la oposición de los contrarios y, por otro, el rigor y la inteligencia con que el hombre debe enfrentarse y participar en el gran juego de la vida. La figura alegórica de Arlequín hubiera podido muy bien servir a Gracián para retratar a su lejano hermano bergamasco" (José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 67).

CLAVEL. ¿De veras te parecemos bonitas?
MARAVILLA. Díselo a ésos que ni nos ven siquiera. No tienen ojos más que para ella.
CONRADO. No me daréis celos con eso, y, en cambio, se los daréis a mi mujer vosotras.
ESTRELLA. ¿Pero es celosa Melusina?
MARAVILLA. ¡Imposible!
CLAVEL. ¡Será porque no se mira al espejo!
GUSTAVO. *(A Melusina).* Has llorado esta noche: te lo veo en la cara; lo oigo en tu voz que todavía tiene dejo de llanto...
MELUSINA. Te equivocas, Gustavo, no he llorado aún; pero acabaré por llorar para romper este hielo que me aprisiona.
ALBERTO. ¿De qué hielo hablas, Melusina?
MELUSINA. *(Riendo).* Antes de salir esta noche de mi tocador, cuando me arreglaba para el baile, rompí un espejo...
FEDERICO. ¿Eres supersticiosa[41]?
MELUSINA. No lo soy, puesto que lo rompí expresamente yo misma...
ARLEQUÍN. Es verdad: yo tengo aquí sus tres pedazos.
GUSTAVO. *(A Melusina).* ¿Quién es esta máscara?
MELUSINA. No sé. Pero éste es el espejo que yo he roto...
GUSTAVO. *(A Arlequín).* ¿Cómo tienes este espejo roto?
ARLEQUÍN. Me lo dio el Diablo.
FEDERICO. ¿Te burlas?
POLICHINELA. No. Es verdad que se lo di yo.
(Se han juntado los grupos con curiosidad.)
CLAVEL. ¡Qué raro, Melusina, que tú tengas tratos con el Diablo!
CONRADO. ¿Qué broma es ésa? ¡Quítense el antifaz para que los reconozcamos, o váyanse!...
POLICHINELA. Todavía no es tiempo de quitarnos el antifaz... ¿Quieres bailar conmigo, Melusina?...
ARLEQUÍN. ¡Quítate tú! Melusina bailará conmigo... *(Le ofrece el brazo que Melusina acepta*).
CONRADO. ¡Melusina!
MELUSINA. *(Sin escucharlo).* Me interesa saber cómo vino a parar a sus manos ese espejo roto... *(Sale, bailando con Arlequín).*
CLAVEL. ¿Por qué os quedáis así todos como unos tontos? Conrado, ¿bailamos?

---

[41] Las consecuencias negativas que la rotura de un espejo implica según la superstición popular pueden proceder del carácter diabólico que se le solía asignar a este objeto, tal como recoge Covarrubias, quien afirma que "gente perdida y dada al demonio, con su ayuda, representan en un espejo todo lo que desea ver el consultante" (COVARRUBIAS, p. 554 y *cf*. nota 66 a *Medea*). Otras posibles causas pueden obedecer "a la idea de que la imagen reflejada en el espejo es el doble o el alma de quien lo utiliza y que, en consecuencia, romperlo equivale a poner su vida en peligro", o los factores económicos ya que "los primeros espejos se fabricaron en Venecia durante el siglo XV y estaban recubiertos por una lámina de plata. Eran muy caros y las señoras, para evitar que se rompieran, advertían a los criados que un espejo roto equivalía a siete años de mala suerte" (Isabel P. COSTA, *Enciclopedia de las supersticiones...*, pp. 199-200). Tirso de Molina recoge ese motivo como presagio funesto para doña Isabel en su versión de *Los amantes de Teruel* (*Obras dramáticas completas, II...*, p. 499).

(CONRADO se deja llevar por CLAVEL y sale bailando con ella. FEDERICO y ALBERTO, con ESTRELLA y MARAVILLA, bailan también).
POLICHINELA. *(A Gustavo*). Nos hemos quedado sin pareja...
GUSTAVO. No me gusta bailar.
POLICHINELA.A mí tampoco.
GUSTAVO. Ni le sería cómodo con ese disfraz...
POLICHINELA. ¿Por qué no? *(Hace una cabriola que deja a Gustavo estupefacto.)*
GUSTAVO. Pero, ¿quién eres?
POLICHINELA. ¿No acabo de decirlo? El Diablo en persona...
GUSTAVO. En persona poco discreta...
POLICHINELA. Todavía puedo serlo menos...
GUSTAVO. ¿Cómo dices?
POLICHINELA. Que puedo ser más indiscreto y contarte algo que no sabes a propósito de Melusina... *(Misterioso.)*
GUSTAVO. ¿De Melusina? ¡Ten cuidado con lo que dices!
POLICHINELA. Con muchísimo cuidado te contaré un cuento. *(Bajando la voz*). "Había una vez un Hada[42] que se llamaba Melusina; era una vieja Hada que tenía cuerpo de serpiente y cola de pez; pero que nadie lo veía; porque parecía una mujer, una mujer joven y bellísima..."
GUSTAVO. Ese cuento es tan viejo como tú, amigo mío; no lo sigas, me lo sé de memoria...
POLICHINELA. "Y un día se casó con un lindo Príncipe, pero a condición de que todas las semanas, durante una noche entera, no intentaste verla, pues si lo hacía, perdería su amor..."
GUSTAVO. ¡Y le descubriría la cola! Vaya, vaya, veo que no sabe tanto el Diablo por viejo como por Diablo...
POLICHINELA. ¡Lo mismo me da! Porque cuando empecé a ser Diablo, empecé a saber, y empecé a envejecer[43]...
GUSTAVO. Pues sabes bien poco...
POLICHINELA. ¿Sabes tú más de Melusina?

---

[42] Referencia expresa a la versión de Jean d'Arras sobre *Melusina o la noble historia de Lusignan*, escrita entre 1387 y 1392. Bergamín no cita literalmente – aunque editara su texto entre comillas -, sino que nos ofrece una síntesis de todo el relato y de las leyendas que le dieron origen. Existen varias ediciones del texto d'Arrás, y a las cinco copias del siglo XV en la Biblioteca Nacional de París, hay que añadir una sexta que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, y que muy buen pudo conocer Bergamín, asiduo visitante de la misma durante su juventud (Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*, Madrid, Turner, 1985, p. 24). Pero, además de esa copia, el texto francés fue conocido en España gracias a la traducción impresa por Juan Paris y Esteban Clebat, "en Tolosa, el año 1489, con el título de *Historia de la linda Melosina, mujer de Remondín, la cual fundó a Lezinan y otras muchas villas y castillos por extraña manera: la qual ovo ocho hijos: los quales dellos fueron reyes y otros grandes señores por sus grandes proezas*" ("Prólogo" de Carlos ALVAR, a Jean D'ARRAS, *Melusina o la noble historia de Lusignan...*, p. XVI).
[43] Idea que ya había expuesto en uno de sus aforismos: "Más sabe el Diablo por viejo que por Diablo. Lo mismo da. Porque cuando empezó a ser Diablo empezó a saber: y empezó a envejecer" (*El cohete y la estrella...*, p. 101). Sobre este tipo de frases hechas o refranes sobre el diablo, ver nota 130.

GUSTAVO. Yo sé que Melusina no quiere más que a un hombre.
POLICHINELA.¿Y ese hombre no eres tú?
GUSTAVO. No soy yo.
POLICHINELA. Pero podrías serlo...
GUSTAVO. No lo creo.
POLICHINELA. Porque no crees en mí. Un Diablo puede mucho...
GUSTAVO. ¿Un pobre diablo como tú?
POLICHINELA. Por las trazas me conoceréis, dijo el Demonio.
GUSTAVO. Muéstrame las tuyas.
POLICHINELA. ¿No las ves? *(Le señala a MELUSINA bailando con ARLEQUÍN.)*
GUSTAVO. ¿Quién es esa máscara?
POLICHINELA. ¿Tienes celos?
GUSTAVO. No tengo derecho a tenerlos de Melusina.
POLICHINELA. ¡Admirable cautela! Te enamoras tú de Melusina y le dejas a su marido los celos; ¿no los tienes de él?
GUSTAVO. Son su derecho.
POLICHINELA. ¡Leguleyo estás! Pues mírale arrobado en Clavel, como si le absorbiera su aroma. La que va a tener celos será Melusina cuando le vea.
GUSTAVO. No lo verá. Está demasiado absorta ella misma con la máscara que tú le has dado.
POLICHINELA. ¿Empiezas a creerme?
GUSTAVO. Tal vez. Te creería del todo si me explicases un enigma...
POLICHINELA. ¿Cuál? ¿El de Melusina? Si no estuvieras enamorado no sería enigma para ti. Cuando no lo estés, dejarás de creerla enigma.
GUSTAVO. No es ése solo. Melusina me dijo esta noche, al decirle yo que había llorado, que no, pero que tenía ganas de llorar, porque se sentía presa, encerrada como en una pared de hielo...
POLICHINELA. ¿Te dijo eso? Pues mira ahora cómo se ríe...

(ARLEQUÍN y MELUSINA se acercan)

MELUSINA. *(Riendo todavía.)* ¡No sabes, Gustavo, qué cuento tan precioso me ha contado esta mascarita!
GUSTAVO. ¿También a ti te han contado un cuento?
MELUSINA. ¿Por qué dices también? Un cuento precioso[44]...
GUSTAVO. ¿Qué tú no conocías?...
MELUSINA. No. Nunca lo había oído.
GUSTAVO. "Había una vez un hada que se llamaba Melusina..."
MELUSINA. Lo sabes muy mal. No era un hada... Aunque fuese cosa de encantamiento. Era una mujer; una mujer tan pequeñita, tan pequeñita que cabía en una cajita de joyas[45]...

---

[44] Para la importancia de los cuentos en el teatro de Bergamín, puede verse el subapartado "Poesía: romance, copla y cuento en *La niña guerrillera"* del estudio introductorio a dicha obra.
* Las palabras que pronuncia Melusina van entrecomilladas en la traducción francesa. "Si tu veux te marier avec moi, mets au doigt du coeur cette bague enchantée et tu deviendras aussi petit que moi" (*Soleil*, p. 65).

GUSTAVO. Ése es otro cuento[46].
MELUSINA. Precioso.
GUSTAVO. ¿Y esa mujer sería un estuche?
MELUSINA. No. La joya. Su novio la llevaba, sin saberlo, encerrada en una cajita; hasta que un día lo averiguó mirando por una rendijilla iluminada[47]... . Melusina le dijo: si te quieres casar conmigo, ponte en el dedo corazón esta sortija encantada, y te harás tan pequeñito como yo*. Y él lo hizo; y vivieron mucho tiempo juntos y felices en el país de los enanos; pero un día...
GUSTAVO... él empezó a mirarse con tristeza la mano en que tenía la sortija; y sintió unas ganas atroces de quitársela, de romperla; para volver a su tamaño humano de nuevo, para volver a ser hombre[48]...

(POLICHINELA y ARLEQUÍN se alejan, apartándose de MELUSINA, que saca un pañuelo y trata de disimular su llanto.)

... y lo hizo. La sortija se negaba a salir de su dedo. Tuvo que limarla, romperla... Y cuando la partió en dos, empezó a sentirse crecer de nuevo; crecer y hacerse

---

[45] Alusión a otra versión de Melusina, "La Nueva Melusina" de Goethe, que aparece dentro del capítulo VI, del Libro III de su novela *Años de andanzas de Guillermo Meister* (en *Obras completas, II*, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 695-708. Existe una edición independiente del texto en *La nueva Melusina y otros cuentos*, Madrid, Felmar (La fortuna literaria, 14), 1974, pp. 23-58).

[46] Goethe reprocha a Fouqué "no haber sacado bastante partido de tan maravilloso asunto. Recordamos esto y pensamos en el extraordinario cuento de Goethe de *La Nueva Melusina*. La leyenda de Melusina fue tema predilecto de los poetas románticos alemanes (Tieck, Guillermo Schlegel...), y Goethe, que se la cuenta por primera vez a su enamorada Federica en 1771, no la escribe hasta 1807, publicándola en 1816, y hasta 1829 no la inserta en *Los años de viaje de Wilhelm Meister*. Y nos dice el poeta en sus *Memorias* que prefería contarla de viva voz para variar su forma y hasta su sentido, dejando este sentido equivocante para sus oyentes: lo que también consigue en su versión escrita definitiva" (Prólogo de José BERGAMÍN al libro de Barón de LA MOTTE FOUQUÉ, *Ondina...*, p. 12).

[47] "Cierta vez, en una de tales tenebrosas noches, habíame quedado dormido y, al despertar, vi un reflejo luminoso en la cubierta del coche. Observélo y descubrí que procedía de la cajita, la cual parecía tener una hendidura, como si se hubiera agrietado con la temperatura cálida y seca del naciente verano. (...) Coloquéme lo mejor que pude para que mi vista se aplicara inmediatamente a la hendidura. Pero ¡qué grande no fue mi asombro cuando descubrí una habitación bien iluminada¡ (...) Entonces, de la otra parte de la sala, con un libro en la mano, llegó una dama, en la que al punto hube de reconocer a mi esposa, aunque su figura estuviera reducida a las proporciones más diminutas" (J. W. GOETHE, *La nueva Melusina...*, pp. 35-36).

[48] "Sentía dentro de mí la escala de mi anterior magnitud, cosa que me intranquilizaba y hacía desgraciado. Comprendí entonces, por primera vez, lo que los filósofos entienden bajo el término de "ideal", cosa por la cual los hombres tanto deben atormentarse. Yo tenía un "ideal" de mí mismo, y a veces me veía en sueños como un gigante. Por decirlo de una vez, la mujer, el anillo, mi estatura enana y tantas otras cadenas, me hacían total y absolutamente desgraciado; tanto, que comencé a pensar seriamente en mi liberación" (*op. cit.*, pp. 56-57).

hombre como antes era... Pero su corazón latía con tal violencia que tuvo miedo de su propia sangre... sintió frío como si envolviera su cuerpo la cola de un reptil helado[49]... *(mirando a MELUSINA)* ¿Lloras Melusina?
MELUSINA. ¿No te dije antes que esta noche tenía ganas de llorar; que quería romper una pared de hielo que me aprisiona, que me asfixia?... Ven, vamos a buscar a Conrado... todavía estará bailando con esas locas...

(POLICHINELA y ARLEQUÍN se han esfumado entre las máscaras. CONRADO vuelve ahora bailando con ESTRELLA, fijos sus ojos en sus ojos. Pasa perdido en el bullicio. Le siguen las otras parejas de FEDERICO y CLAVEL, ALBERTO y MARAVILLA.)
GUSTAVO. Todavía no... Déjales ahora. Te verían llorar...
MELUSINA. ¿Y qué importa? Pero, ¿ves? Ya pasó, ya no lloro... Vamos.
GUSTAVO. Antes dime una cosa, Melusina, ¿de verdad quieres a Conrado?
MELUSINA. *(Extrañada.)* ¿No lo sabes? ¡Con toda mi alma!...
GUSTAVO. ¿Con qué alma?
MELUSINA. ¿Qué dices Gustavo? ¿Pues no tengo yo un alma? *(Sonriendo entre lágrimas)* ¿O es que crees que tengo más de una?... Que tengo muchas, muchas almas... Oye Gustavo ¡qué divertido sería tener muchas almas[50]!... Tendría un alma para cada uno de vosotros: las repartiría. ¿Cuántas almas tengo yo, Gustavo? ¿Siete, como vidas los gatos? *(Riendo francamente).* Ves, ya no lloro. Gracias, Gustavo, me has hecho reír con tu pregunta... Ya podemos buscar a Conrado...
GUSTAVO. ¿No sería mejor que él te buscase a ti? Aunque si tú tienes tantas almas, a lo mejor, te estará buscando de una en otra[51]...

---

[49] Alusión a la cola de sirena que poseía la Melusina de Arrás y no la de Goethe, cuyo relato cambia ostensiblemente respecto a la versión que ofrece Gustavo y que dice así: "Sin que nadie lo advirtiera, consagré todas mis horas libres a esta ocupación y fui lo bastante prudente para salir al exterior cuando el metal estuvo al punto de ser del todo limado. Esto me convino, pues de repente estalló violentamente el aro de oro de mi dedo y mi magnitud se disparó con tal fuerza hacia lo alto que, realmente, creí que iba a chocar con el cielo y, en todo caso, habría perforado la cúpula de nuestro palacio de estío y aun arruinado todo el edificio con mi renovada pesadez" (*op. cit*., p. 57).
[50] En uno de sus poemas, recordará Bergamín la particular esencia de su protagonista, llena o vacía – según se mire – de espíritu o alma: "Hija del aire! ¡Hija del fuego! / ¡Hija del agua!/ Como al eterno engaño femenino / tu filiación elemental te encarna / en fabulosa Ondina y Melusina / y, como ellas, sin alma" (*Poesía, II*, p. 181).
[51] Por esos mismos años, Bergamín expresaba ideas parecidas en algunos de sus aforismos:

"La mujer que amamos, que queremos, ¿es *ésa* o la *otra*?

LA mujer más fiel, cuando se siente amada, se hace siempre infiel a sí misma: porque nunca es ella, es la otra.

ARLEQUÍN busca a la mujer de una en otra. Pierrot la encuentra de otra en una: que acabará por ser la luna.

PIERROT y Arlequín son fratricidas de nacimiento. Todo Arlequín oculta un Pierrot asesinado. Y en todo Pierrot se esconde un Arlequín suicida.

DON JUAN, ¿fue Arlequín del amor humano porque no quiso ser Pierrot el divino?

LA mujer que ama ofrece al hombre una enemistad dulce: la que no, una amistad amarga.

MELUSINA. *(Riendo primero, luego pensativa)* Buscando de una en otra... ¿Por qué dices eso? ¿De una en otra?
GUSTAVO. Las almas siempre buscan su cuerpo, Melusina. Un alma sólo quiere tener un cuerpo. Y generalmente otro cuerpo que no sea el suyo. Los cuerpos son los que no siempre quieren buscar ni tener un alma, ni propia, ni ajena. Los cuerpos más divinos...
MELUSINA. O más humanos. Si lo dices por mí, no te agradezco nada la galantería. Me ofende... Pero ven, vamos a buscar a Conrado...
GUSTAVO. Mírale.

(Pasa CONRADO bailando con MARAVILLA, tan unidos y arrebatados por la música como si los llevase una fuerte ráfaga de viento.)

Parece que Conrado anda buscando tu alma esta noche en cualquier cuerpo... [52]
MELUSINA. ¿Por qué lo dices? ¿Quieres darme celos? Te equivocas...
GUSTAVO. Puede que me equivoque, pero no para darte celos.
MELUSINA. Me has hecho daño, aunque haya sido sin querer.
GUSTAVO. Perdóname.
MELUSINA. Ahora ya no tengo ganas solamente de llorar sino de algo distinto, de correr, de gritar, de...
GUSTAVO. No sigas... Vamos a buscar a Conrado.

(Llegan FEDERICO, CLAVEL, ALBERTO, ESTRELLA, CONRADO y MARAVILLA.)
CLAVEL. ¿Cómo aquí vosotros solos, tan aburridos, sin bailar? Y las mascaritas misteriosas, ¿se fueron?

(MELUSINA y GUSTAVO miran a su alrededor sorprendidos.)
MELUSINA. Sí. Por lo visto se fueron tan misteriosamente como habían venido.

EL hombre es cruel cuando se apasiona. La mujer no es cruel más que cuando es indiferente.

LO que piensa el hombre del amor - le decía una mujer a su propia cabeza encantadora- yo nunca lo entiendo. Si lo entendieras - le respondía su cabeza vana - no serías una mujer; una mujer que entiende lo que el hombre piensa del amor no merece llamarse una mujer: porque no merece sentirlo." (José BERGAMÍN, "Derrotero paradójico: aforismos de la cabeza parlante", *El pasajero, peregrino español en América, II*, México, editorial Séneca (verano 1943), pp. 42-43).

[52] "Uno en cuerpo y alma, el hombre, por su misma condición corporal, reúne en sí los elementos del mundo material, de tal modo que, por medio de él, éstos alcanzan su cima y elevan la voz para la libre alabanza del Creador. Por consiguiente, no es lícito al hombre despreciar la vida corporal, sino que, por el contrario, tiene que considerar su cuerpo bueno y digno de honra, ya que ha sido creado por Dios y que ha de resucitar en el último día (*Gaudium et spes* 14, 1). La unidad del alma y del cuerpo es tan profunda que se debe considerar al alma como la "forma" del cuerpo (*cf.* Concilio de Viena, año 1312: Denzinger-Schönmetzer, Enchiridion Symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum 902); es decir, gracias al alma espiritual, la materia que integra el cuerpo es un cuerpo humano y viviente, en el hombre, el espíritu y la materia no son dos naturalezas unidas, sino que su unión constituye una única naturaleza" (*Catecismo de la Iglesia Católica*, Madrid, Asociación de Editores del Catecismo, 1992, p. 87).

ESTRELLA. *(Irónica)* ¡Cuánto misterio en una noche!
MARAVILLA. *(Lo mismo)* Todo es misterioso.
CONRADO. ¿No te sientes bien Melusina? ¿Quieres que ya nos retiremos?
CLAVEL. ¿Te has puesto mala?
MELUSINA. No. Pero estoy cansada. Vámonos.
GUSTAVO. Iremos con vosotros para acompañaros hasta la puerta de vuestra alcoba.
MELUSINA. No. ¿Para qué? Ya aquí nos despedimos...
TODOS. Sí, sí...

(Rodean a la pareja acompañándola con bullicio y algazara.)

MUTACIÓN

Escena Cuarta

(Tocador de MELUSINA, igual que en la escena segunda. ARLEQUÍN con los ojos vendados, sosteniendo, juntos, los tres pedazos de espejo roto. POLICHINELA al lado. Es de noche.

Entra MELUSINA, como cansada, disponiéndose a desnudarse ante el espejo. Música como en la escena segunda)

ARLEQUÍN. *(Dice, mientras Melusina se desnuda, quedándose, al final dormida)*

Pusiste en mí tu amor cuando pusiste[53]
tu vida en la mudanza de los vientos:
y tu alma en los mudables pensamientos 210
de alegres ilusiones que perdiste.
Vuelves de nuevo a mí los ojos, triste
de habérmelos quitado tan violentos,
mirando tus pasados sentimientos
que, deshechos, en lágrimas volviste. 215
No sabes si son tuyos o son míos
estos breves reflejos en pedazos,
estas prendas de amor, estos despojos;
pues para tan perdidos desvaríos
tiendes en vano con afán tus brazos, 220
vierten en vano lágrimas tus ojos.

(Vuelve el canto, con la música, dentro)

CANTO. *Aunque a la desdicha tuya*[54]
ser dicha no le convenga,
no hay mal que por bien no venga
ni bien que por mal no huya. 225

[53] Este soneto, comprendido en los versos 208-221, aparece en *Poesía, I*, p. 23.
[54] Estrofa glosada en las redondillas siguientes. Técnica muy utilizada por los autores del Siglo de Oro tal y como recuerda el propio Bergamín en algunos de sus poemas: *Poesía, I*, p. 36, 37, 190, 193 y 258; *Poesía, II*, p. 11, 35, 59 y 64; *Poesía, III*, p. 86 y 140; *Poesía, IV*, p. 185 y 197; *Poesía, V*, p. 36, 102, 107 y 116; *Poesía, VI*, p. 89, 127, 132-134, 137, 141; y *Poesía, VII*, p. 21, 52 y 81; o bien en piezas teatrales, como *La niña guerrillera*, nota 66.

Mira, Melusina bella
que una sola sombra son,
con tres nombres de ilusión,
Clavel, Maravilla, Estrella.
No persigas en su huella 230
la razón que las detenga:
que no hay amor que no tenga
sombra que ahuyente la suya,
aunque a la desdicha tuya
decirlo no le convenga. 235
Fantasma que nace y muere
en el cristal de un espejo,
no es amor, es un reflejo
con el que el amor te hiere.
Si tu desdicha prefiere 240
ser dicha para ser tuya,
desdiciéndose de suya
porque tu amor la mantenga:
no hay mal que por bien no venga,
ni bien que por mal no huya. 245

(MELUSINA queda como desmayada, a medio desnudar, dormida: sigue la música mientras hablan ARLEQUÍN y POLICHINELA.)

ARLEQUÍN. *(Quitándose la venda de los ojos)* Es la primera vez que una mujer engaña a un espejo.

DIABLO. Y la primera vez que un espejo engaña al Diablo.

ARLEQUÍN. ¿Y podrás saber tú, que eres un pobre diablo, en qué sueña, en qué piensa, qué quiere Melusina?

DIABLO. Lo que una mujer sueña o no sueña, piensa o no piensa, quiere o no quiere, ¡eso no hay Diablo que lo sepa!

MUTACIÓN

Escena Quinta

(Alcoba matrimonial de Conrado y Melusina. CONRADO, sentado ante una mesa, como si se hubiese quedado dormido, con la cabeza apoyada en los brazos. Amanece. Se oye lejos la música de la estudiantina carnavalesca[55]*. Poco a poco se irá aclarando la escena.)*

CONRADO. *(Levanta la cabeza de repente, despertando, y dice, como asustado)* ¿Quién?

[55] Justifica Bergamín, de esta forma, la presumible broma de que será objeto el marido de Melusina. Ver el subapartado "Otras fuentes o alusiones literarias que aparecen en *Melusina*" de la introducción a la obra que nos ocupa. Guardaría además relación con la "brigata gastadora" que aparece en *Tanto tienes* (*cf.* nota 10).

(Han entrado en escena, CLAVEL, ESTRELLA y MARAVILLA, enmascaradas, y le hacen señas de silencio.)

¿Vosotras?

ESTRELLA. ¡Nos conociste!...

(Se quitan las tres las caretas)

CLAVEL. Visita intempestiva...

MARAVILLA. Por algo será...

CONRADO. *(Entre sorprendido e inquieto)* Vosotras diréis...

ESTRELLA. ¿Y Melusina?

CONRADO. Ha debido quedarse dormida en el tocador.

CLAVEL. Conrado, tu mujer te engaña. *(Al decirlo se*

ESTRELLA. Te engaña tu mujer, Conrado. *quitan*

MARAVILLA. Conrado, te engaña Melusina *la careta.)*

CONRADO. Gracias por vuestra importante comunicación; y vosotras, ¿no me engañáis?

LAS TRES. *(Mismo juego)* Nosotras no.

CONRADO. Os agradezco la visita; que vengáis a murmurarme al oído, como las brujas agoreras de Macbeth[56]: ¡salve Meluso, te engaña Melusina!... ¿Y qué más?

CLAVEL. Yo te traigo el puñal. *(Se pone y quita la careta*)

ESTRELLA. Yo el veneno. *(Mismo juego[57])*

MARAVILLA. Yo la pistola. *(Mismo juego)*

CONRADO. ¿Para que elija? *(Coge las tres cosas[58])*

---

[56] "All hail, Macbeth!" repiten tres veces las brujas al principio de sus respectivos saludos al protagonista en la escena III del Primer Acto de la famosa tragedia de Shakespeare (*Macbeth*, London, Penguin Books (Penguin Popular Classics, 20), 1994, p. 29).

[57] Referencia al "juego" que se asocia con la época en que se desarrolla la acción: "El tiempo de Carnaval se distinguía, en primer término, porque durante él se realizaban una serie de actos que, con frecuencia, tienen aire de juegos de ritmo violento. Desde un punto de vista puramente mecánico podríamos decir que uno de sus rasgos esenciales era el de que imponía movimientos desacostumbrados a los que celebraban y también a ciertos animales y objetos. Desde un punto de vista social, lo que imperaba era una violencia establecida, un desenfreno de hechos y de palabras que se ajustaba a formas específicas; así, la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial en la fiesta" (Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus (La otra historia de España, 2), 1965, p. 50). Aunque también existiría un vínculo con la descomposición de la trama teatral que Bergamín busca en esta "figuración bergamasca" donde las máscaras, ficciones y desdoblamientos de la realidad son los auténtico protagonistas: "Al teatro, han dicho algunos críticos, (...) no podía llevar Ramón Gómez de la Serna su literaria, poética *greguería*. ¿Que no? ¿Y por qué no? ¿Es que no es una *greguería* poética y literaria - y conceptista - el teatro de Calderón o el de Shakespeare? ¿Es que no es, casi por definición, el teatro mismo, una especie de disparatada *greguería*?" ("Ramón y el eco", en José BERGAMÍN, *Prólogos epilogales*, edición de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1985, p. 75).

[58] Los tres objetos aparecen como "armas mortales" en diversos dramas románticos. Así, con el veneno termina su vida Leonor en *El trovador* de Antonio García Gutiérrez (Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 221), 1985, p. 193, vv. 364 y ss.); la pistola hiere mortalmente y de forma accidental al padre de Doña Leonor en *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 33), 1978, escena VIII de la primera jornada, pp. 72-74); y "toda suerte de armas blancas" se dan cita en la escena IX

LAS TRES. ¡Sí!
CONRADO. Pues para ti el veneno, Maravilla. Para ti la pistola, Clavel. Estrella, para ti el puñal. *(Le da a cada una lo que dice)*
CLAVEL. ¿Qué quiere decir esto?
ESTRELLA. ¿Serás tan cobarde?
MARAVILLA. ¿No las necesitas?
CONRADO. *(Tranquilamente se sienta, cruza las piernas, ofrece pitillos, los enciende, y dice:)* Tú con esa pistola, Clavel, matarás a Federico. Tú, Estrella, con ese puñal matarás a Alberto. Y tú con el veneno, Maravilla, matarás a Gustavo.
LAS TRES. ¿Y quién matará a Melusina?
CONRADO. Quien me mate a mí.
ESTRELLA. ¿Una de nosotras o las tres?
CONRADO. Las tres.
MARAVILLA. *(Echando el veneno en un vaso de agua)* Aquí tienes el veneno.

(CONRADO se bebe el vaso de un trago.)
ESTRELLA. Y aquí la puñalada.

(CONRADO se abre el pecho descubriendo el sitio del corazón donde ESTRELLA, le clava el puñal, cayendo CONRADO herido.)
CLAVEL. Y aquí el tiro.

(Dispara a la cabeza de CONRADO que yacía, caído ya, en el suelo. CONRADO queda inmóvil, rígido, muerto.)

*(Pausa. Vuelve a oírse música más cercana carnavalesca**. *Luego entran, silenciosamente, en escena, enmascarados, FEDERICO, ALBERTO y GUSTAVO.)*
FEDERICO. ¡Basta de bromas, amiguitas!
ALBERTO. De bromas de mal gusto.
GUSTAVO. Y trasnochadas.

(Las tres inmóviles, mudas, desenmascaradas, les señalan el cuerpo de CONRADO, en el suelo, muerto.)
FEDERICO. *(Acercándosele)* ¡Vamos hombre, levántate! ¿Estás borracho? Ayudadme a llevarle a la cama...
ALBERTO. *(Acercándose)* ¡Tienes sangre en las manos, Federico, tienes sangre!...
GUSTAVO. ¡Y tú tienes vino en la cabeza! Ayúdanos a llevarle a los dos.

(Los tres llevan el cuerpo inanimado de CONRADO al lecho en que lo tienden y lo tapan.)

---

del Cuarto Acto de *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa (Madrid, Taurus (Temas de España, 79), 1988, pp. 130-131), mientras que con la misma daga acaban con sus vidas Macías y doña Elvira en el drama de Larra (*Macías*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, A155), 1990, acto cuarto, escenas III-IV, pp. 205-216, vv. 1871-1962).
* No se incluye en el texto francés el siguiente fragmento de la acotación: "*Pausa. Vuelve a oírse música más cercana, carnavalesca*" (*cf. Soleil*, p. 74).

(Aparece MELUSINA en la puerta que se supone del tocador. Medio desnuda, con el cabello suelto.)
MELUSINA. ¿Qué hacéis aquí?

(CLAVEL, MARAVILLA y ESTRELLA, poniéndose las caretas, recogen el puñal, el veneno y la pistola, y conforme lo hacen, con ademán trágico le van contestando a MELUSINA)
CLAVEL. *(Con la pistola en la mano que deja caer a los pies de MELUSINA)* He matado a tu marido, Melusina.
ESTRELLA. *(Lo mismo con el puñal)* He matado a tu marido, Melusina.
MARAVILLA. *(Lo mismo con el veneno)* He matado a tu marido, Melusina.

(Quedan en actitud amenazadora ante MELUSINA. Entonces GUSTAVO, ALBERTO y FEDERICO, se adelantan sin decir nada, y lentamente van saliendo uno con cada una. MELUSINA impávida los ve salir. Hay una pausa. Aparecen por la misma puerta que entró MELUSINA, el DIABLO y el ESPEJO.)
MELUSINA. *(Llega hasta el lecho, lentamente, destapando a Conrado que aparece muy pálido y con una mancha roja en el pecho, muy exageradamente visible*[59] *y otra igual en la sien, como la estampa del suicida.)*
¿Qué has hecho, Conrado?
CONRADO. *(Incorporándose, con naturalidad)* ¡Ya lo ves! Matarme. *(Se deja caer)*
MELUSINA. ¿Por qué?
CONRADO. *(Incorporándose)* Porque te quería. *(Se vuelve a dejar caer sobre el lecho)*
MELUSINA. ¿Tu vida no era la mía?
¿Sabes que no te engañé?
CONRADO. *(Como antes, incorporándose y con naturalidad).*
Lo sé. *(Vuelve a echarse)*
MELUSINA. ¿Eres tú quien me engañaba? 250
CONRADO. *(Mismo juego*[60]*)* Te amaba.
MELUSINA. ¿Por qué quisiste la muerte?

---

[59] Ruptura de la ilusión teatral a la que fue muy proclive Bergamín, tal y como pudimos ver en el segundo epílogo de *Tanto tienes*. Véase las notas 149 y 159 a dicha pieza.
[*] Colocamos los versos 264-318 en boca de ese coro de músicos, porque así se indica en la traducción francesa (*Soleil*, p. 76); y por coherencia con la acotación posterior donde se nos indica que "MELUSINA, mientras esto se dice..." (*Melusina y el espejo*, p. 202).

---

[60] Otra nueva referencia al juego teatral, pues no en vano opinaba nuestro autor que "para el pueblo niño analfabeto griego, el mundo era poéticamente, un juego divino, era como una conjunción real de dioses: una conjunción copulativa y disyuntiva: los dioses se aman y se combaten. Para el pueblo niño analfabeto cristiano, el universo es, poéticamente, también juego divino, pero como una conjunción personal de Dios. Los pueblos, como los niños, piensan y creen simultáneamente, jugando: porque su racionalidad es pura o poética, es decir, divina (...) ¡Pobres de nosotros, o de ellos, si aceptásemos supersticiosamente como ineludible el monopolio literal, o letrado, o literario, de la cultura!" (José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio...*, pp.11-12).

CONRADO. *(Mismo juego)* Por quererte.
MELUSINA. Querer, amar y engañar
con la burla de la muerte, 255
fue como querer perderte
para poderte encontrar.
Como ponerte a secar
en la nube que te llueve:
a helarte en la llama breve 260
buscando en ella tu frío.
A llorar con el rocío
y a quemarte con la nieve,

(Música dentro)

[CANTO]*. *Entre llamas y entre hielos*
acecha siempre el dolor 265
los amorosos desvelos;
porque no matan los celos
lo que mata es el amor.
Persigues lo que perece
huyendo de lo que amas: 270
con la luz que te estremece
entre hielos y entre llamas
cuando apenas amanece;
desvelada veladora,
velando vilos y vuelos, 275
celas por celos los cielos
con celajes de la aurora,
*entre llamas y entre hielos**.
Estás en todo vivir
escondida de tal suerte 280
que no te siente venir
quien más suspira por verte.
No matas, dejas morir;
enmascarando la vida
con sombras de tu temor 285
tejes mortal el amor,
porque en tu mano escondida
acecha siempre el dolor.
Vida, que te ves partida,
si para poder tenerte 290
hay que darte por perdida,

---

* La edición de *Escritura* no subraya los versos 278, 288, 298, 308 y 318, que conforman la glosa a la estrofa cantada por los músicos (vv. 264-268). Siguiendo el ejemplo precedente, (vv. 222-245), nos ha parecido oportuno resaltar los versos indicados por medio de cursivas, además de que sí aparecen subrayados en la edición de *Soleil*, pp. 76-78.

no eres vida por ser muerte,
eres muerte por ser vida.
No es cruel escapatoria
la que esquiva tus recelos 295
con brillantes espejuelos
cuando escudan tu memoria
los amorosos desvelos.
No eludes ecos fugaces,
ni con reflejos te hieres: 300
pones diversos disfraces
por temor de lo que eres
a todo lo que no haces.
Quieres que la llama pura
no dé sombras a los suelos, 305
que amor de tan bajos vuelos
no persiga tu hermosura:
porque no matan los celos.
Por el amor que reclamas,
robadora de sus velos, 310
eres Judith de tus llamas
y Salomé de tus hielos[61].
Revelando lo que amas,
cuando desdice tu suerte
la desnudez del dolor 315
no te escudas con temor,
pues, fuerte como la muerte,
lo que mata es el amor.

(MELUSINA, mientras esto se dice, se ha dirigido hacia el lecho donde yace CONRADO, y lo contempla largamente, mientras va poniendo a su lado, las armas homicidas: el veneno, la pistola y el puñal. Por último, se arrodilla a sus pies sollozando. Entonces el DIABLO-POLICHINELA saca su gran sable de cartón[62] *y lo coloca sobre el lecho, al lado de MELUSINA.)*

---

[61] Dos alusiones bíblicas que hacen referencia a dos mujeres que consiguieron decapitar a dos hombres: Judith con su propia mano a Holofernes para conseguir que su pueblo venciera al enemigo (*Judith* 13 y 14); y, por su parte, Salomé, instigada por su madre, consiguió que Herodes le entregase la cabeza de san Juan Bautista en una bandeja, tras bailar para él (*Mateo* 14, 1-12). Para más información sobre el primer motivo, ver J.D. FITZ-GERALD, "La historia de Judit y Holofernes en la literatura española", *Hispania*, XIV (1931), pp. 193-196. También Bergamín se refiere a la decapitación del Bautista en otro texto: "HAY cabezas cortadas, que son, o fueron, separadas del corazón, cabezas danzantes. Aunque nos las ofrezcan en bandeja de plata, no debemos, entonces, hacer caso de sus profecías" (José BERGAMÍN, "Derrotero paradójico: la cabeza parlante (burladera del pensamiento)", en *El pasajero, peregrino español en América, I...*, p. 45).

[62] El sable de cartón hace hincapié en la descomposición del espectáculo teatral que Bergamín propugnaba para sus obras (ver el subapartado del estudio introductorio sobre "Otras fuentes o alusiones literarias que aparecen en *Melusina*" y las notas 149 y 159 a

DIABLO. Llorando tu desatino
desatas con tus enojos 320
caudales con que tus ojos
enternecen al destino.
Si, solícito adivino,
elude tu corazón
la mueca de la pasión 325
que te causa tanta muerte,
lo haces, velando su suerte,
con llanto de tu ilusión.
ARLEQUÍN. Para una mujer que llora
hasta los celos son cielos; 330
que amor de tan altos vuelos
la precipita en la aurora.
Quien estrellas atesora
con lágrimas de su llanto,
deshace el velado manto 335
con que la noche desvía,
encandilando en el día
de los cielos, su quebranto.

(MELUSINA se ha puesto en pie y llorosa, pero decidida, cogiendo el gran sable de cartón, hace ademán de cortar con él la cabeza de CONRADO, haciéndose en este mismo instante la:)

MUTACIÓN

Escena Sexta

(Calle y balcón o pérgola del Palacio Meluso, como en la escena primera. Aparece por la calle, cantando, la estudiantina que lleva en hombros un féretro[63]*, sobre el que se ostenta, muy visible, una gran cornamenta de venado. Está amaneciendo.)*

CANTO. Tu dicha por no ser dicha

Tanto tienes). También, como pudimos comprobar con anterioridad, es uno de los elementos que servía para caracterizar al personaje de Arlequín, quien llevaba un sable de madera de manera habitual en sus apariciones (nota 21 a *Melusina y el espejo*). No sabemos si el que, en este caso, lo lleve Polichinela se trata de un error o de un desdoblamiento más de los dos personajes de raigambre italiana, por parte de nuestro dramaturgo.

[63] Entierro carnavalesco igual al que aparece comentado en la nota 89 a *Tanto tienes*, y similar al descrito por Mesonero Romanos en uno de sus artículos de costumbres, donde se citan a jóvenes que desfilan "cariacontecidos y con diversos disfraces, cuáles de ruedos y esteras en forma de monaguillos; cuáles con cabezas postizas de carneros (figurando ir disfrazados); cuáles de encorozados y penitentes; cuáles de berberiscos y romanos" (*Escenas matritenses*, Madrid, 1851, pp. 179-181; recogido en Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)...*, p. 118).

halló desdicha tan fuerte; 340
que no hay dicha ni desdicha
que lo sea hasta la muerte.
Doncella de pocas luces,
casada de muchos humos,
¿serás viuda de consumos 345
o monja que se hace cruces[64]?
No harás muy largas tus tocas
ni muy seguidos tus toques,
que no vuelven con retoques
las virginidades locas. 350
No escapas escurridiza
al rescoldo del amor;
que el fuego guarda el calor
escondido en la ceniza.
Por la imagen huidiza 355
que el cristal te representa,
¿serás nueva cenicienta
del amor que te eterniza?

(Suenan campanas tocando al alba y otras a muerto[65]*, alternando y oponiéndose como las luces de los hachones encendidos y la del día. Asoma al balcón MELUSINA llevando a su lado al DIABLO-POLICHINELA, y al ESPEJO-ARLEQUÍN; detrás, a las Máscaras del TIEMPO, el AMOR y la LOCURA. La máscara de la MUERTE, que dirigía el cortejo, se queda al pie de la balconada o pérgola donde dice:)*

MUERTE. ¡Tiempo, que el amor te alcanza!
¡Amor, que ya la locura 360
trastocando tu ventura
anticipa tu venganza!
No temas por la mudanza
con que el dolor te prefiere,
que más hiere quien más quiere, 365
y siempre quiere mejor
el que te hiere de amor
que el que de celos te hiere.
No está el destino en tu mano[66]

---

[64] Los versos 343-346 siguen la estructura de un juego infantil, en el que se van repitiendo las palabras: "moza, casada, viuda y monja" (recogido por Fernando LLORCA, *Lo que cantan los niños*, Valencia, Prometeo, 1914, p. 130) que, por otro lado, son los estados por los que irá pasando la protagonista a lo largo de la obra. Véase el subapartado "Otras fuentes o alusiones literarias que aparecen en *Melusina*" de la introducción a *Melusina y el espejo.*

[65] Como en *Tanto tienes cuanto esperas*, nota 42.

[66] González Casanova explica el sentido senequista de los versos 369-378, afirmando que "El diálogo de Bergamín con Séneca, similar al que sostiene con Spinoza, actualiza su identificación con el teatro teológico de Calderón y su relativo distanciamiento en ciertas cuestiones antropológicas respcto al senequismo quevedesco. La libertad del sabio estoico consiste en la aceptación de la necesidad, del destino, *amor fati* (...) María Zambrano ve a

porque asido de su huella 370
jeroglíficos en ella
trace el pensamiento humano,
sino porque es el arcano
molde de tu voluntad
en que escribe la verdad 375
enigma tan peregrino
que convierte tu destino
en ley de tu libertad.
¡Qué dicha tan desdichada
que para ser decidida 380
tuvo que ser desasida
primero que deseada!
Venciste, de enamorada,
la sombra de mi temor.
Mira lo que es el amor
385
que con tal de estremecerte
a la piedad de la Muerte
sacrifica tu dolor.

(Mientras esto se dice, MELUSINA ha sacado de entre sus velos la cabeza cortada de Conrado, asiéndola de los pelos para mostrarla. Ante ella, el DIABLO se precipita de la balconada, cayendo sobre el ataúd y poniéndose la cornamenta sobre la cabeza, sigue montado sobre el féretro, como llevando en andas, triunfalmente. Entretanto, el ESPEJO-ARLEQUÍN, trata en vano de situar su cristal ante el rostro de MELUSINA, que ésta escuda con la cabeza cortada[67]*. Sigue la música y el cortejo adelante, y en el balcón la misma actitud de MELUSINA, con la cabeza asida de los pelos, mostrándola, respaldada por las tres Máscaras, con la de la MUERTE abajo y teniendo el ESPEJO-ARLEQUÍN a su lado, mientras el telón cae lentamente).*

FIN DE LA ESCENA VI Y DEL ACTO I

Séneca como maestro de la resignación española, una resignación mediadora entre el ensimismamiento y el enfurecimiento de los españoles, que es la que intuye en su amigo Bergamín" (José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, pp. 69-70).

[67] A Bergamín le gustó recordar en el capítulo segundo de la serie televisiva *Los ángeles exterminados*, la historia de la hermosa Ruperta, que se incluye dentro del capítulo XVI y XVII del tercer libro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, donde la protagonista, tras el asesinato de su marido, jura venganza llevando consigo la espada y la cabeza del difunto (Miguel de CERVANTES, *Persiles y Sigismunda*, en *Obra completa, II*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, pp. 1294-1303). Al igual que para Melusina, el amor – en ese caso humano - se impondrá, al final, sobre la muerte y la vengadora acabará casándose con el asesino de su marido.

ACTO SEGUNDO

PERSONAS que figuran en este segundo acto.

MELUSINA.	GUSTAVO.
MINUTISA, camarera de Melusina.	La CABEZA DE MELUSO[68].

[68] Figura profundamente cervantina, por la broma de que fueron objeto Sancho y Don Quijote, tal como recordaba el propio Bergamín: "La mejor burla quijotesca (...) fue la que nos dio hacia el final de las andanzas del Caballero desbaratado, cuando nos relata el episodio de aquella *cabeza encantada* y sus enigmáticas respuestas. Y ninguna réplica tan burladora como la que dio a la pregunta extraordinaria de Don Quijote de si fue verdad o no lo fue *lo que él dijo que le pasó* en la cueva de Montesinos. Respondió la *cabeza encantada* "hay mucho que decir: de todo tiene". ¡Estupenda manera de no decir nada, dando a entender todo!" (José BERGAMÍN, "Derrotero paradójico: la cabeza parlante (burladera del pensamiento)", en *El pasajero, peregrino español en América, I...*, p. 41). Pero también muy ligada al aire mágico con el que ha impregnado nuestro dramaturgo su obra. Así, "el asunto de la cabeza parlante entraba de lleno en la polémica sobre la adivinación. Basta acudir a las autoridades de la época para reconocer la gravedad del tema: Gregorio de Valencia (*Commentarium theologicorum*, París, 1609) lo zanjaba calificándolo como pecado que llevaba implícito en último término un pacto con el demonio, sólo lo consideraba venial (teniendo en cuenta la doctrina de la *Summa* de Santo Tomás) si era explícitamente declarado un juego inocente (II, 62, 1135, n. 11º). Por eso interesa sobremanera a Cervantes presentarnos desde el principio a don Antonio Moreno como "discreto y amigo de holgarse a lo honesto y afable", y por eso mismo su ingenioso sobrino, la voz fingida de la cabeza, dirá para salvar su ortodoxia: "yo no juzgo de

CLAVEL.	EL DIABLO-POLICHINELA.
MARAVILLA.	EL ESPEJO-ARLEQUÍN.
ESTRELLA.	El barbero JUAN[69].
FEDERICO.	Una muchacha que baila.
ALBERTO.	

MÚSICOS Y COMPARSAS ENMASCARADAS.

Escena Primera

(Una plaza. Al fondo, una Iglesia. A los lados, casas, en las que habrá tres ventanas y tres puertas practicables. En primer término, a la derecha, un ventanal o balcón y puerta del Palacio de Meluso; frente a él, en primer término a la izquierda, una fuente.

Está amaneciendo. Tañe una campana con toque de Misa de alba. En el balcón, MELUSINA, vestida de tocas y manto de viuda, con negros crespones[70]: la

---

pensamientos", pues tal extremo solo corresponde a Dios. A otro nivel, todos estos juegos le sirven a Cervantes para ridiculizar la creencia en la astrología y supersticiones afines. Con todo, las cuestiones teológicas que suscitaban episodios como el de la cabeza formaban parte del bagaje cultural de un hombre culto del siglo XVI" ("Lecturas" de Martín de Riquer al capítulo LXII de la segunda parte del *Quijote*" (*Don Quijote de la Mancha*, *Volumen complementario*, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, p. 223). Para más información sobre este episodio, ver la nota complementaria 1135.11 (en *op. cit.*, pp. 629-630), y la bibliografía sobre el tema que recogen (*ibidem.* y *op. cit.*, p. 1001, 1012, 1032, 1099 y 1120).

[69] El barbero resulta otro personaje "tópico" de la literatura del Siglo de Oro, pues aparece, por ejemplo, junto con el cura en el escrutinio de la biblioteca y como artífice de la estratagema para recluir al caballero andante en su casa a lo largo de la primera parte del *Quijote* (*Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes/ Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 1998, capítulo VI, pp. 76-87 y capítulos XXVI-XXVII). Su fama de ladrones o mentirosos lo atestigua la defensa que realiza el Buscón al referirse al oficio de su padre "fue, tal como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas" (*La vida del Buscón llamado don Pablos*, en *Quevedo esencial*, Madrid, Taurus (Esenciales Taurus, 2), 1990, p. 106); o el refrán "Ayer barbero y hoy caballero" (recogido en *Don Quijote de la Mancha*, *Volumen complementario...*, p. 399, nota 524.22). De ahí que también aparezca como objeto de burla en el acto I de *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina (en *Obras dramáticas completas, IV...*, pp. 559-560). Ejercían "las funciones de practicantes, cirujanos y afines" (*Don Quijote de la Mancha...*, p. 1020, nota 38) y también, como en *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón, actuaban como "cantores y aun compositores de romances (*Don Quijote de la Mancha...*, p. 285, nota 100). Su importancia como arquetipo también lo refleja la cantidad de refranes que hacen referencia a dicha profesión (*cf. Refranero ideológico español*, compilado por Luis Martínez Kleiser, Madrid, Hernando, 1989, p. 71, números 6388-6412).

[70] En *La conjuración de Venecia* también aparecen en la escena VI del quinto acto dos mujeres enlutadas, Laura y Matilde, con el tradicional "velo veneciano" de gran riqueza y que "cubría la cabeza y el rostro durante el rostro" (ver Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *La conjuración de Venecia...*, p. 141, nota 38). Recordemos que la ambientación italiana y el aire carnavalesco son notas características en ambas piezas, el drama

acompaña MINUTISA, vestida de encarnado. Luego, ESTRELLA, MARAVILLA y CLAVEL, en las ventanas; y en las puertas: FEDERICO, ALBERTO y GUSTAVO. Duerme ARLEQUÍN, medio recostado contra el pilón de la fuente.)

MELUSINA, MINUTISA, ARLEQUÍN: luego EL DIABLO, ESTRELLA, MARAVILLA, CLAVEL, FEDERICO, ALBERTO, GUSTAVO y COMPARSAS. Música y canto dentro.

MELUSINA. Manos de amor me tiende con el día[71]
el engaño mortal de lo lejano, 390
al cerrarme, con cerco ciudadano,
horizontes de muda pedrería.
Sangra de luz la clara lejanía
que hiere el sol con resplandor liviano
como clava en la palma de mi mano 395
el destino invisible su porfía.
Quisiera asirme al hilo que me tiende
la agonizante luz de la alborada,
asiéndome al temblor de sus albores;
que cuando siento el rayo que me prende, 400
por destellos de luz encadenada,
me quemo en el afán de sus fulgores.

MINUTISA. El alba es una agonía
que se desangra en las flores,
con aroma de colores 405
y color de melodía.
Yo no sé qué pasaría
si no hubiera ruiseñores:
pero pulsa más temblores
en el himno de su vuelo 410
asumida por el cielo
la alondra que canta albores[72].

CLAVEL. *(En la ventana)*
La tierra viste de brumas
la desnudez de sus oros;
como hacen risa los lloros, 415
y la mar deshace espumas.

---

romántico y la "figuración" bergaminiana (ver el subapartado "Otras fuentes o alusiones literarias que aparecen en *Melusina*" de la introducción a la obra que nos ocupa).

[71] El soneto recogido en los versos 389-402 aparece publicado en *Poesía, I,* p. 24.

[72] La alondra y el ruiseñor aparecen como pájaros llenos de simbolismo en la Antigüedad y perduran con esos mismos matices en la lírica medieval, tal y como puede verse en: Mª Rosa LIDA, "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", *Revista de Filología Española,* I (1939), pp. 20-63; y "El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro", *Volkstum und Kultur der Romanen,* Hamburgo, XI (1939), pp. 290-305; Eugenio ASENSIO, "La alondra, arquetipo literario", *Estudios,* Madrid, XXI (1965), pp. 123-130; y *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media,* Madrid, Gredos, 1970, pp. 230-262, y Pierre LE GENTIL, *La poesie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Mogen Age, I,* Rennes, Phihon Editeur, 1949, p. 165, 207 y 504.

MARAVILLA. *(A la ventana)*
La pradera florecida
rompe en sonrisa tu llanto:
todo renace al encanto
venturoso de la vida. 420

ESTRELLA. *(A la ventana)*
Trina mejor sus primores
la alondra que el ruiseñor.
Todo te dice: el amor
es amor de los amores.

CANTO. *Flores y pájaros son*[73] 425
espejo de los amores:
unos, eco de colores;
otras, olor de canción.

MINUTISA. La luz es como un lamento
que se desgrana en la altura, 430
palpitante de ternura
y musical sentimiento.
Si la nube, con el viento,
vela su sangre encendida,
no le apagará la vida 435
al velarnos su ilusión,
que así vela el corazón,
con el llanto, lo que olvida.

CLAVEL *(En la ventana)*
El amor de los amores
es al amor del amor 440
lo que el pájaro cantor
a los pájaros cantores.

MARAVILLA. *(En la ventana)*

---

[73] Estrofa que se repite intercalada otras dos veces más (vv. 451-454 y 477-480). Bergamín había elegido en su *Aviso* para *Cruz y Raya* una escena de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca donde se equiparan las flores y las estrellas por la fugacidad que impregna la duración de las mismas, del que copiamos el siguiente soneto: "Esos rasgos de luz, esas centellas / que cobran con amagos superiores / alimentos del sol en resplandores, / aquello viven que se duele dellas. /Flores nocturnas son; aunque tan bellas, / efímeras padecen sus ardores; / pues si un día es el siglo de las flores, / una noche es la edad de las estrellas. / De esa, pues, primavera fugitiva, / ya nuestro mal, ya nuestro bien se infiere: / registro es nuestro, o muera el sol o viva. / ¿Qué duración habrá que el hombre espere, / o qué mudanza habrá que no reciba / de astro, que de cada noche nace y muere?" ("El día y la noche" en *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935, Signo y diseño de "Cruz y Raya"*, Nendeln-Liechtenstein, Verlag Detlev Auvermann KG, Glashütten in Taunus, 1974, p. 42). Por otro lado, Bergamín había prologado esta y otras obras de Calderón, en CALDERÓN, *Obras: El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa*, Buenos Aires, W.M. Jackson, 1948. Se ha vuelto a realizar como CALDERÓN, *Teatro*, Barcelona, Océano (Biblioteca Universal), 1999, y en ella aparece idéntica versión de estos versos, *op. cit.*, pp. 65-66). *cf.* nota 14 a *A dónde iré que no tiemble.*

Lo que el olor de las flores
es al olor de una flor;
y la red del pescador 445
a los peces de colores.

ESTRELLA. *(En la ventana)*
Lo que es el sol a los soles
si los apaga de estrellas,
cuando no refleja en ellas
la luz de sus arreboles. 450

CANTO. *Flores y pájaros son*
[espejo de los amores:
unos, eco de colores;
otras, olor de canción.][74]

MINUTISA. El viento es corcel sin brida 455
que, con ímpetu violento,
arrebata al pensamiento
alma, corazón y vida.
Si la luz estremecida,
no remansa su temblor 460
tan sólo podrá el amor,
temeroso de su suerte,
arrebatarle a la muerte
estrella, pájaro y flor.
(Se retiran del balcón MINUTISA y MELUSINA.)

CLAVEL. *(En la ventana)*
La Iglesia que se levanta 465
sobre los prados en flor,
es bandera del amor
que a lo cielos se adelanta.

MARAVILLA. *(En la ventana)*
¡Tirana de cada día,
no nos tires más tirones 470
tíranos tirabuzones
sin tanta tintanería!

ESTRELLA. *(En la ventana)*
La campana: ¡tín, tán, tón!
repica incesantemente.
Responde: ¡tolón, tolón! 475
el cencerro, consecuente,

CANTO. *Flores y pájaros son*
[espejo de los amores:
unos, eco de colores;
otras, olor de canción.] 480

---

[74] En el texto de *Escritura* sólo aparece impreso el primer verso de los que forman el estribillo cantado. Para facilitar la lectura, hemos preferido reproducir toda la estrofa en las dos ocasiones en que se repite (vv. 451-454 y 477-480), tal y como acontece en otras obras de nuestro dramaturgo.

(Cerrando cada una su ventana desaparecen las tres. ARLEQUÍN se levanta, desperezándose, al tiempo que sale por la puerta del Palacio Meluso, MINUTISA, vestida toda, como estaba, de rojo encendido[75]*, y tocada la cabeza con mantilla o manteleta o velo negro y gris. ARLEQUÍN se precipita a su paso.)*

ARLEQUÍN. Minutisa, dime, di,
¿a dónde vas tan de prisa?
MINUTISA. Voy a Misa.
ARLEQUÍN. ¿Vas a Misa,
Minutisa, 485
vestida de carmesí?
MINUTISA. Sí que sí.
ARLEQUÍN. Pues, ¿cómo así
en miércoles de ceniza?
MINUTISA. Como así 490
la llama que es un rubí
si se deshace en el viento
se hace polvo ceniciento.
Y yo, porque soy rojiza,
me enmascaro de ceniza[76]. 495
ARLEQUÍN. ¿Por qué sí?
MINUTISA. Porque indecisa.
ARLEQUÍN. ¿Indecisa,
Minutisa,
se prende la llama en ti? 500
MINUTISA. ¡Ay de mí!
ARLEQUÍN. ¿Pues no te avisa?
MINUTISA. ¡Me estoy muriendo de risa!
ARLEQUÍN. ¡Minutisa carmesí!
Ni contigo ni sin ti 505
mi vida tiene remedio:
sin ti, me muero de tedio;
contigo, de frenesí[77].
MINUTISA. ¡Ay de ti!
(Entra en la Iglesia)

---

[75] Al igual que Estrella, Maravilla y Clavel, también Minutisa hace referencia al nombre de una flor. Y así, sabemos que procede del latín, *minutus*, "pequeño, diminuto" y que de su planta, se desarrollan unas "flores olorosas, terminales, de colores variados del blanco al rojo, rodeadas de celdillas que sales de las escamas del cáliz, y fruto capsular con semillas menudas. Se cultiva en los jardines por la belleza de sus flores" (*Enciclopedia Espasa, XV*..., p. 7958). De ahí el color de sus vestidos.

[76] Para la vinculación del fuego y la sangre, la ceniza y el rojo, ver la nota 132 a *La niña guerrillera.*

[77] En la redondilla de los versos 505-508 se esconde el mismo sentido que el de un viejo cantar popular: "Ni contigo ni sin ti / tienen mis penas remedio; / contigo porque me matas / y sin ti porque me muero" (Vicente VEGA, *Diccionario ilustrado de anécdotas,* Barcelona, Gustavo Gili, 1965, p. 50, número 196). Este mismo estudioso rescata de *Le Nouvelles Littéraires* una frase parecida, puesta en boca de una de las mujeres del novelista sueco Strindberg: "Es imposible vivir con él y es imposible vivir sin él" (*ibidem*).

ARLEQUÍN. ¡Ay de mí! 510

(Hace una pirueta como rematando una actitud de baile y queda inmóvil. Sale de la Iglesia, al entrar MINUTISA en ella, el DIABLO-POLICHINELA, vestido de monja, con grandes tocas, de las que le salen por la cabeza los enormes cuernos[78]*; lleva un libro y un rosario muy grandes. Al salir, con exagerados aspavientos, se santigua repetidamente.)*

ARLEQUÍN. ¡Lo que me quedó por ver,
al Diablo haciéndose cruces!
DIABLO. ¿Cuándo, lógico, deduces
el ser por el parecer?
ARLEQUÍN. ¡Pues no es que parezca Diablo 515
quien se signa y se persigna?
DIABLO. No, si entiendes el enigma
de los cuernos y el establo.
Nació Cristo, al parecer,
entre una mula y un buey, 520
para no parecer Rey,
pues no lo quería ser.
Y de ese modo, al nacer
junto a cuernos de fortuna,
con sus alientos le acuna 525
el animal temeroso,
dándole, como al esposo,
los dos cuernos de la luna[79].
¿Qué te extraña que al Diablo,
nacido de los infiernos, 530
le hayan salido los cuernos
desde que miró al establo?
Y porque mira al retablo
de la santísima cuna,
como el que mira a la luna 535

[78] Aparecen aquí los "cuernos burlescos" que tendrá después el Diablo. También disfraza a otros personajes con un hábito, no ya de monja sino de monje, en la pieza teatral *Tres escenas en ángulo recto* (en *La risa en los huesos...*, pp. 7-36) *y* en el programa para la televisión *Máscaras y bergamascos*, que se emitió por TV2, dentro de "La noche temática", el 30 de junio de 1996.

[79] Esa referencia al buey del portal de Belén procede del imaginario popular, pues no aparece su presencia junto al mulo en ninguno de los relatos de los evangelistas: *Mateo* 2, 1-12; o *Lucas* 2, 1-21. Por el contrario, sí encontramos en el relato final del *Nuevo Testamento* la descripción de "una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza" (*Apocalipis* 12, 1) con la que se ha representado, tradicionalmente a la Virgen María y que recuerda Bergamín en otro texto suyo: "imagen de María, que, no solamente pisa la cabeza satánica de la serpiente, sino los dos cuernos luminosos, lunáticos, de un invisible, poderoso, orgulloso, satánico... un toro bravo andaluz" ("Musaraña y duende de Andalucía, en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 165).

poniendo los ojos tiernos,
Diablo al que le sale cuernos
es Diablo que se vacuna.

ARLEQUÍN. ¿Y por qué vistes con tocas
y apariencias de monjío? 540

DIABLO. Al que se muere de frío
todas las tocas son pocas.

ARLEQUÍN. ¿No eres el fuego que abrasa?

DIABLO. Con que a mí mismo me hielo;
que la esperanza de cielo 545
nunca pasó por mi casa.

ARLEQUÍN. ¿Cómo de la Iglesia sales?

DIABLO. Habiendo entrado primero.

ARLEQUÍN. ¡Eres el perogrullero[80]
mayor que han visto mortales! 550

DIABLO. Acostumbro, en casos tales,
perogrullear las tocas,
tocando vírgenes locas,
y haciendo, con esa hechura,
de su locura cordura, 555
si las consecuencias tocas.

ARLEQUÍN. ¿Son tocas conventuales
las que trocas con tu trato,
tratando, tan de barato,
las locuras virginales? 560

DIABLO. ¿Y eso te parece mal?
Al tantear tantos tientos,
no trato, troto con vientos;
y es cosa muy natural
que si cuentas paren cuentos 565
contando con tantos vientos
me vuelva conventual.

ARLEQUÍN. ¿No eras el trata-con-vientos[81]

---

[80] Término inventado – como el infinitivo que aparece en el verso 552 - por Bergamín, pues las formas habituales que recogen los diccionarios son "perogrullesco" o "perogrullada" para referirse a algo "evidente, vulgar" (MOLINER, II, p. 648; CASARES, p. 643; *DRAE,* p. 1120). Tampoco dan noticia de ningún verbo formado sobre esa raíz etimológica que tendría su origen en un personaje ficticio, Pero Grullo o Pero Grillo (*Etim., IV,* pp. 491-492), "al que se atribuyen humorísticamente las sentencias o afirmaciones de contenido tan sabido y natural que es una tontería decirlas" (MOLINER, II, p. 648). Su uso está testimoniado, por primera vez, en Quevedo (*Autoridades, III,* p. 229). "Algunas verdades de Perogrullo andan en coplas populares. Véase como muestra estas dos que recoge Rodríguez Marín en su obra *Cantos populares españoles* [Madrid, Atlas, 1951, 5 tomos](números 7467 y 7468): *Si quieres que las damas / tras de ti anden,/ cuando vayas andando / ponte delante* [y] *Señal será, si hablas, / que tienes lengua; / y que si muelas tienes, no estás sin ellas. / Y es cosa clara / que si vas al espejo / verás tu cara"* (José María IRIBARREN, *El porqué de los dichos,* Madrid, Aguilar, 1956, p. 319).

de más alcahuetería?
DIABLO. Lo seré más todavía 570
con disfraces cenicientos.
ARLEQUÍN. ¿Quién en la Iglesia te mete?
DIABLO. ¿Y en dónde me meterías
mejor[82], ni más me valdría
mi crédito de alcahuete? 575
Va ardiendo como un cohete
el que se quema de prisa;
porque se muere de risa
de lo que al cielo promete.

(Sale MINUTISA de la Iglesia, dirigiéndose hacia la puerta del Palacio, de donde salió. Lleva una enorme cruz de ceniza en la cabeza, otra en la frente, y en el pecho otra[83].)

MINUTISA. *(Al Diablo)*
¿Es señora o señorona, 580
o tal vez madre abadesa,
la que llaman Doña Tiesa,
y también Doña Zumbona?
DIABLO. No, niña, yo no soy esa
señora Doña Zurrona: 585
pero tú, ¿serás, soplona,
señora Doña Pavesa?
MINUTISA. Si no es pavesa de pava
sino pavesa de fuego,
yo soy ésa, desde luego, 590
porque abraso como lava.
DIABLO. Lava de fuego no lava
porque es mancha cenicienta;
o huella de amor sangrienta

---

[81] Juego de palabras con Trotaconventos, cuyo papel representará el diablo en dos versiones diferentes: siguiendo al Arcipreste de Hita, como alcahuete de Meluso a instancias del barbero en la siguiente escena; y por fidelidad a esa combinación jocosa de palabra, como disfraz de monja que toma el Diablo a partir de la Primera escena de este acto II, que mantiene durante su diálogo con la monja Tornera en la escena I del acto III, y del que sólo se despojará en la escena final de este último acto. Bergamín, de nuevo, se refiere a una tradición literaria anterior, cuyos máximos representantes son *La Celestina* de Fernando de Rojas (Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 4), 1989) y el citado *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 70), 1992). Además, "en la tradición popular, demonios y seres sobrenaturales tienen la potestad de desencadenar los vientos y, por lo tanto, también su desactivación responde a mecanismo de carácter mágico. Brujas y magos disponían de unas cuerdas dotadas de nudos y podían desviar los vientos a su antojo mediante el simple hecho de desanudarlas" (Isabel P. COSTA, *Enciclopedia de las supersticiones...*, p. 416).

[82] Ver nota 98 a *Tanto tienes cuanto esperas.*

[83] Parodia de la imposición de la ceniza que se celebra el primer miércoles de Cuaresma (ver la nota 46 a *Tanto tienes* y la nota 102 a *Melusina*).

como grillete de esclava. 595
MINUTISA. Pues esa señal no es mía,
Señora Doña Ceniza.
Yo soy noche, espantadiza,
que se escabulle en el día.

(Entra en el Palacio)
DIABLO. *(A Arlequín que se ríe exageradamente, doblándose por la cintura.)*
¿De qué ríes, espejuelo? 600
De la alondra que te hechiza,
empolvando de ceniza
hasta la capa del cielo.
DIABLO. [sic] ¡Ya del Carnaval me espanto
por su máscara de risa; 605
que la Cuaresma, de prisa,
me trae la suya de llanto!
Cuaresma por Carnaval,
es careta por careta;
todo es una misma treta 610
que hace a la Muerte inmortal.
Que se llore o que se ría,
la misma máscara advierte
que terminan con la muerte
el dolor y la alegría. 615
Son iguales por mortales,
con diversos pareceres,
penitencias y placeres,
cuaresmas y carnavales[84].
ARLEQUÍN. ¡Y el Diablo predicador 620
que predica uno por ciento!
DIABLO. ¿Si predico lo que siento
moralizo lo peor?
ARLEQUÍN. ¿Te precias de moralista?
DIABLO. ¿Cómo no, si es la moral 625
ciencia del bien y del mal
y yo soy su especialista[85]?

---

[84] Huye, así, Bergamín de la interpretación que vimos en el misterio sobre Santa Catalina de Siena respecto al contraste entre la vida y la muerte que se vinculan con el Carnaval y la Cuaresma respectivamente (ver nota 47 a *Tanto tienes*). Recordemos que esa batalla entre Carnal y doña Cuaresma posee una tradición literaria muy amplia que podemos encontrar aludida desde la obra del Arcipreste de Hita (*El libro de buen amor...,* pp. 265-280, estrofas 1067-1127) hasta el ya citado drama de Martínez de la Rosa (*La conjuración de Venecia...,* acto cuarto, escena VIII, pp. 129-130).

[85] Idea que ya había expuesto uno de sus aforismos: “La inocencia lo ignora todo porque lo sabe todo. La ignorancia pura no existe. La ignorancia siempre es impura: saber a medias. Engaño diabólico” (*El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...,* p.102). También trataba la cuestión en sus conversaciones: “Dieu se situe au-delà du bien et du mal. Il n'a rien à faire de la morale. Le Diable non plus. Il est faux d'assoccier Dieu au bien et le Diable au

ARLEQUÍN. ¿Eres espiritualista?
DIABLO. No. Soy espiritual;
que no suele ser igual. 630
Yo al árbol del Paraíso,
que era manzano de viso,
lo hice moral, de inmoral[86].
ARLEQUÍN. Eso te desacredita
si lo confiesas ahora: 635
que la mancha de la mora
con otra verde se quita.
DIABLO. Pon verde, que es pon y quita,
pues si la pones madura,
la manzana que más dura, 640
por más dura que la mora,
es más cristiana señora,
si sabe que no perdura.
ARLEQUÍN. ¿Manzanas te desayunas?
DIABLO. Y con manzanas me ceno; 645
cuando cuaresmas no peno

---

mal. Tous deux sont au-delà mas Dieu est la vie et le Diable tue" (Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles" en AA.VV., *José Bergamín*..., pp. 167-168, [Madrid, 29-XI-1974]). Coincide, además, con ideas expresadas por Heine: "El diablo es lógico (...), es también el representante de la razón humana, precisamente porque ésta reivindica todos los derechos de la materia; el demonio es así la antítesis de Cristo, que no sólo representa al espíritu, a la desensualización ascética y a la salvación celestial, sino también la fe. El diablo no tiene fe, él no cree, no se apoya ciegamente en autoridades ajenas, él pretende más bien confiar en el pensamiento propio, ¡hace uso de la razón! Esto es, lógicamente, algo terrible, y por eso y con razón, la Iglesia católica, apostólica y romana ha condenado como cosa del demonio el pensar por sí mismo, y ha declarado que el diablo, representante de la razón, es el padre de la mentira" (Heinrich HEINE, "Espíritus elementales", en *Los dioses en el exilio*, edición de Pedro Gálvez, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 249). Véase el subapartado "Fuentes literarias escritas sobre *Melusina*" en el estudio introductorio a esta obra.

[86] Nueva alusión al relato bíblico sobre Adán y Eva a partir del árbol de la ciencia del bien y del amor con el que les hizo pecar el diablo. De ahí, la relación con el carácter moralista del demonio: "Dieu a créé la femme por défendre l'homme contre le Diable. Sa seule finalité. Le Diable ne peut rien contre elle. Dieu a interdit une seule chose à l'homme: la science du bien et du mal, c'est-à-dire la morale. Mais le mal n'existe pas, pas plus que la mort. Il y a seulement le Diable, beaucoup plus terrible que le mal, parce qu'il prend l'homme, qui ne peut rien en face de lui. Ou bien l'homme est pris par Dieu. L'homme apprend dans la douleur et l'effort. Il apprend à se connaître. La femme apprend à travers l'amour. Car l'homme vit dans le péché, alors que la femme est l'innocence même. Elle a été tirée de l'homme et elle est dans la main de Dieu" (Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", AA.VV., *José Bergamín*..., pp. 168-169, [Madrid, 29-V-1975]). Por otro lado, ya Paracelso había establecido la relación de la pareja bíblica con la protagonista bergaminiana, ya que "las melusinas no tenían genitales, esta circunstancia las caracterizaba como seres paradisíacos, pues Adán y Eva en el Paraíso no tenían genitales" (Carl Gustav JUNG, *Paracélsica*, Barcelona, Kairós, 1988, p. 66).

porque me quedo en ayunas;
que siempre son otras unas
las que manzanean más.

ARLEQUÍN. ¡Muy esotérico estás! 650

DIABLO. Con hambre de carne y hueso.

ARLEQUÍN. Pues te quedarás en eso,
porque no las catarás.

(Salen)

(Con música carnavalesca y funeral pasa por la escena el entierro de DON ANTRUEJO[87]*, mascarada grotesca, en la que figuran frailes y monjas, entre ellos, con hábito gris de franciscano*[88]*, ARLEQUÍN, que se separará del grupo cuando indique el diálogo, habiendo entrado en escena algo después del resto de la mascarada, procurando no ser notado.)*

MÚSICA. *(Baile y canto) (Lo dice y baila una muchacha)*
¡Don Antruejo!
¡El sol salió! 655
¿Quién me vio,
si soy reflejo,
palomita del espejo?
¿Quién me vio?
¿Quién no me vio? 660
¿Quién se ha visto como yo?
Don Antruejo,
se hizo viejo;
y aunque frunció el entrecejo,
entre cejas se quemó: 665
¡por los ojos se perdió!
¿Quién lo vio?
¿Quién no lo vio?
¡Si ya sólo es un pellejo!
¡Viva y muera Don Antruejo! 670
¡Viva y muera como yo,
que no soy más que un reflejo,

[87] Don Antruejo es la representación de los tres días de carnaval que llegan a su fin el miércoles de ceniza, tal y como explica Caro Baroja: "En este nombre se ha visto un descendiente directo de la palabra latina "introitus". Pero también se ha observado que de "Introitus" a "Antruejo" ocurre una dificultad fonética con relación a la "j" o "x", dificultad que se ha explicado de varias maneras. Y que no se halla en otras formas, gallegas, leonesas, portuguesas, etc. Sea la primera "Entroydo", que aparece ya en un documento leonés del año 1229. Esta forma se halla muy popularizada aún hoy en Galicia, donde existen otras muchas. "Antroido" y "Entroido" se registran asimismo en el occidente de Asturias. "Entroido", en el Bierzo. "Antruydo", en la *Crónica de Alfonso XI* (hacia 1340), nos acerca a formas castellanas del Norte, conservadas en la Montaña de Santander y en León, formas que recogen varios léxicos autorizados" (Julio CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)...*, pp. 40-41. Para más información sobre el entierro de don Antruejo, ver las páginas 41-42, 112 y 117-119 del citado estudio).

[88] De nuevo otro personaje disfrazado de monje (ver notas 81 y 109 de este segundo acto).

palomita del espejo!
¿Quién me vio?
¿Quién no me vio? 675
¿Quién se ha visto como yo[89]?

(Mientras se hace el canto y baile y va pasando la procesión cuaresmal y carnavalesca, ARLEQUÍN, encapuchado con hábito gris, se dirige a las tres puertas, haciendo como indica el diálogo[90]).

FEDERICO. *(Aparece en la primera puerta a que llama ARLEQUÍN)*
¿Mensaje de Melusina?
ARLEQUÍN. Se adivina.
FEDERICO. ¿Por tu mano me lo envía?
ARLEQUÍN. Se diría. 680
FEDERICO. ¿Y no volaron tus pies?
ARLEQUÍN. Ya lo ves.

---

[89] Juego de palabras que evoca el título del auto sacramental de Miguel Hernández que Bergamín publicó en la revista *Cruz y Raya: Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, *Cruz y Raya,* Madrid, 16 (julio 1934), pp. 1-61; 17 (agosto 1934), pp. 1-66; y 18 (septiembre 1934), pp. 1-61). "Jugar con las palabras significaría jugar con la literatura, escribir, elaborar una poesía cuyo referente es la tradición poética misma. Florence Delay indica como fundamental en la escritura ensayística de Bergamín el componente *citacional*: *La cita es parte... integrante de su discurso... Esta apropiación del pensamiento ajeno establece una estrecha red de comunicación, en tiempo y espacio, entre pasado y presente, cuyos agentes debemos descubrir*. Estas mismas palabras se podrían utilizar para definir una constante también de su obra de creación, donde se pueden coger ecos y fragmentos tanto de la tradición culta como de la popular, con las cuales Bergamín juega - ahora escondiendo, ahora, revelando su origen - hasta llegar a un punto de alteración total del sentido primario" (Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo,* AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, p. 167).

[90] Toda la siguiente escena recuerda, con sus adivinanzas y vocablos son doble sentido, la práctica de los "disparates", género que gozó en España de su mayor apogeo en el Siglo de Oro y que "encuentra jocosa expresión la perspectiva lúdica de la locura en cuanto energía vital positiva y regeneradora" (Blanca PERIÑÁN, *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII,* Pisa, Giardini, 1979, p. 78; recogido del capítulo "Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel", de María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, en AA.VV, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura,* edición de Javier Huerta Calvo, Barcelona, ediciones del Serbal (Libros del arlequín, 10), 1989, p. 127). Esta preferencia por cualquier tipo de juego de palabras procede, según el propio autor, de los cuentos y leyendas que las criadas le contaban en su casa (José BERGAMÍN, "Ahora que me acuerdo (fragmentos del capítulo I del libro *Recuerdos de Esqueleto*)", *Entregas de La Licorne,* Montevideo, I, 2 (1953), p. 64) e invadirá toda su producción literaria, aunque, sobre todo, se reflejará en sus aforismos (*cf.* Luis Felipe VIVANCO, "El aforismo y la creación poético-intelectual de José Bergamín", *Historia general de la literatura hispánica, VI,* Barcelona, Vergara, 1967, pp. 599-609). Y no podemos olvidar que nos ofrece su peculiar visón de la literatura española como "disparate" en los diferentes artículos que recogió en su libro *Disparadero español* (*I y II*: Madrid, Cruz y Raya, 1936; *III*: México, Séneca, 1940).

(Le da un trocito de espejo)
FEDERICO. Pues si veo para creer,
y creo para adivinar,
¿será cosa de mirar 685
lo que ya es cosa de ver?
ARLEQUÍN. Y entender.
FEDERICO. ¿Cómo?
ARLEQUÍN. Al leer
el espejo que te di.
FEDERICO. El espejo dice así: 690
(Mirándolo como si lo leyera)
"Soy vidrio, no soy cristal:
nací del aire y la llama;
me teme quien no me ama;
¡romperme es mala señal!"

(ARLEQUÍN hace una pirueta y se va en busca de otra puerta, mientras FEDERICO dice, para sí:)
La cosa se va enredando 695
- yo ya no sé si lo entiendo-
¿tendré que seguir mintiendo
para seguirme engañando?
ALBERTO. *(Aparece en la puerta)*
¿Melusina te envió?
ARLEQUÍN. ¡Me mandó! 700
ALBERTO. ¿Y esto te dio para mí?

(Toma el trocito de espejo que le da ARLEQUÍN)
ARLEQUÍN. ¡Para ti!
ALBERTO. Luego, si
Melusina te lo dio,
¿será por sí o por si no? 705
ARLEQUÍN. ¡Qué sé yo!
ALBERTO. ¿Soy yo quién puede saberlo?
ARLEQUÍN. Y creerlo.
ALBERTO. Ya tú ves que sí lo creo,
pues lo leo: 710
(Mismo juego de antes)
"Mira sin mirarte en mí:
que si tanto lo deseas,
verás, aunque no lo creas,
cuando no mires por ti[91]".

[91] Adivinanza sobre el espejo que guarda semejanza con la estrofa glosada por Santa Teresa de Jesús en uno de sus poemas y que dice así: "Vivo sin vivir en mí, / y tan alta dicha espero, / que muero porque no muero" (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 713-714). Covarrubias incluye dentro de la explicación de la palabra "espejo" "una enigma que dize assí: *Yo quito y doy confiança, / suelo hermoso parecer, / niño, viejo, feo, muger, / y con ser tal mi mudança / siempre me quedo en un ser*" (COVARRUBIAS, p. 554). Para

ALBERTO. *(Para sí)*
Esto se va complicando 715
- yo ya no sé si lo entiendo -
¿tendré que seguir sufriendo
para seguir suspirando?
GUSTAVO. *(Abriendo su puerta)*
¿Melusina a mí te envía?
ARLEQUÍN. ¡Pues me fía! 720
GUSTAVO. ¿Fidelidad es tu lema?
ARLEQUÍN. Mi pamema.
GUSTAVO. ¿Tu mensaje no es verdad?
ARLEQUÍN. Mitad y mitad.
GUSTAVO. ¿Quién te tiene por entero? 725
ARLEQUÍN. Quien yo quiero.
GUSTAVO. Luego claro se imagina
que te tiene Melusina.
¿Y si te tiene te da?
ARLEQUÍN. ¡Ahí está! 730

(Le da el trocito de espejo)
GUSTAVO. ¿Lo creeré porque lo veo?
ARLEQUÍN. Y si lo ves y lo crees,
¿qué es lo que ves?
GUSTAVO. Lo que leo:
(mismo juego de antes)
"No podrán tiros ni estoques 735
atravesar mi ilusión;
yo no tengo corazón:
tú, mírame y no me toques[92]!.
(Mismo juego, para sí:)
La historia se va intrincando
- yo ya no sé si la entiendo - 740
¿tendré que seguir viviendo
para seguir esperando?

---

otros acertijos propuestos con idéntica solución a los tres planteados por Arlequín, ver *Las mejores adivinanzas* de Belén BERMEJO MELÉNDEZ, Madrid, LIBSA, 1999, p. [146], [283], [613], [944], [1038], [1121] y [1179]; y *Adivinancero antológico español* de José Luis GÁRFER y Concha FERNÁNDEZ, Madrid, Ediciones del Prado, 1994, p. 31.

[92] Aunque en la actualidad este tipo de adivinanzas pueda parecer únicamente relegada al universo infantil (véase *Lo que cantan los niños...*, pp. 183-186), sabemos que en la Edad Media esta clase de argumentaciones obedecía a una tradición escolar, a medio camino entre la lógica y la poesía (*cf.* Manuel ALVAR, "Introducción" al *Libro de Apolonio*, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 80), 1984, p. XLIX). Además, idéntica respuesta para los tres enigmas propuestos por Arlequín recibiría una de las adivinanzas que propone a Apolonio la juglaresa Tarsiana y que dice así: "Nin so negro nin blanco, nin he color certero, / nin lengua con que fable un proverbio señero; / mas sé rendar a todos, siempre só refertero; / valo en el mercado, apenas un dinero" (*op. cit.*, p. 71, estrofa 520). Para otras adivinanzas en el teatro de Bergamín, ver la nota 60 a *La niña guerrillera.*

(Mientras termina este juego[93]*, en que ARLEQUÍN, después del último dialoguillo ha vuelto al grupo enmascarado y sigue a éste, con música y baile grotescamente procesional, se hace la)*

MUTACIÓN

Escena Segunda

(SALA DEL PALACIO MELUSO. Ventanales con cortinas corridas que dejan trasparentar una débil luz a la que se percibe, sobre una mesa, la CABEZA cortada de Meluso; como en los trucos de prestidigitación por un juego de espejos. Tiene los ojos cerrados como si durmiese[94]*. Se oye fuera el canto de la escena anterior, que va extinguiéndose en lejanía, y luego, el tañido de la campana. Después unos golpes, como si se dieran en la puerta de la habitación. La Cabeza de Meluso, al oírlos, abre los ojos y dice:)*

LA CABEZA. ¡Adelante!

(Entra el barbero Juan, llevando su estuchito con los enseres de su oficio)

EL BARBERO. ¿Da el señor su permiso?

CABEZA. Descorre las cortinas, Juan, para que veamos.

BARBERO. *(Descorre las cortinas y la sala queda iluminada con claridad de día)*

¿Cómo ha descansado el señor? ¿Ha dormido bien?

---

[93] Otra referencia a la descomposición teatral – todo es ficción o juego - y al teatro dentro del teatro. Para nuestro dramaturgo, "también el juego del toreo se hace entre tablas (...) De este otro juego imaginativo del toreo, trágico y luminoso, hemos hablado mucho en diversas ocasiones; exponiéndolo como claramente intelectual y racional; como signo y figura sobrehumana de la burla y pasión del hombre invisible; como Arte de Birlibirloque. (...) "Aquí sucede todo lo contrario que dentro del anillo cerrado en tablas del toreo, donde el hombre desaparece para hacerse pura figura iluminada o encendida de luces de razón, entendimiento racional, burla y birla. Sobre las tablas del teatro y entre sus diablas celestes, el hombre se visibiliza por entero - por entero y por verdadero -: aparentando vanamente hasta lo más secreto y hondo de su ser" (José BERGAMÍN, "Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación", en *El pasajero, peregrino español en México, III...*, p. 10). Pero siempre se trata de un juego significativo: "la máscara contiene la pasión y la burla, como un cubilete de dados: para lanzarlas fuera, lejos, con más fuerzas (que es por lo que ahueca la voz), para abrirles camino en el espacio y en el tiempo: para vigorizar todas las posibilidades birlibirloqueras del juego. Pero la máscara por la máscara no es nada (el teatro por el teatro, el arte por el arte, etc...) La voz ahuecada, sin palabra, sin pensamiento, es un vacío *uh...uh...uh...uuuhhh...*, para que acuda el toro; y el toro, despectivamente, se va" (José BERGAMÍN, "Al toreo andaluz, escuela de elegancia intelectual", en *El arte de birlibirloque*, *La estatua de don Tancredo* y *El mundo por montera*, Santiago de Chile/Madrid/ [Barcelona, Ariel], Cruz del Sur (Renuevos de Cruz y Raya, 1), 1961, p. 26).

[94] Para el tema del sueño en Bergamín, véase la nota 12 a *Tanto tienes cuanto esperas*.

CABEZA. Yo ya no duermo nada, Juan, desde que no tengo más que cabeza. No hago más que pensar, pensar[95],... *(bosteza)*
BARBERO. Pues eso no es bueno.

(Mientras le prepara, afilando la navaja)
¿No cree el señor que se vería mejor ahora dejándose la barba?
CABEZA. Juan, tú tienes un prejuicio bíblico sobre los degollados. Quieres hacerme una cabeza artística: una cabeza de Bautista o de Holofernes[96] recién ejecutado...
BARBERO. *(Mientras le enjabona)* No crea el señor. No lo dije con esa intención. Sabe el señor que no soy judío. ¿El señor quiere que le recorte un poco el pelo?
CABEZA. También, pero no mucho. ¿Ves qué largos cabellos tengo? Despéjame la frente. Ponme los dedos ahí; no; un poco más arriba; ¿no sientes nada?
BARBERO. Nada señor. ¿Pues qué quería que sintiese?
CABEZA. No hagas caso, Juan. Son ilusiones mías.
BARBERO. De ilusiones se vive, señor.
CABEZA. Cuando no se vive de verdad. Cuando se vive de verdad, de ilusiones se muere[97].
BARBERO. ¿Y a qué llama el señor vivir de verdad?
CABEZA. A vivir como vivo ahora, desde que no tengo más que cabeza.
BARBERO. No diga eso el señor, que siempre tuvo mucho entendimiento.
CABEZA. ¿Entendimiento? ¿Acaso no me queda otra cosa?
BARBERO. El señor es un verdadero intelectual.
CABEZA. ¿Qué remedio me queda? Tendría que hacer de tripas corazón para dejar de serlo; y no tengo ni tripas ni corazón, como ves.
BARBERO. Pero nadie podrá decir que el señor haya perdido la cabeza.
CABEZA. Eso es lo malo, Juan. Ése es mi mal. Mi pena y mi castigo. Tú habrás oído decir muchas veces que alguno ha perdido la cabeza por una mujer. Pues lo mío es muchísimo peor: no haberla perdido: haberla encontrado.
BARBERO. ¿Y por una mujer?
CABEZA. Por una mujer, que se ha empeñado en conservármela.
BARBERO. ¿Cómo ha sido eso?
CABEZA. Pues como lo estás viendo. Para ti no tengo secretos. Te diré el que me tiene de este modo.
BARBERO. ¿No se siente bien el señor?
CABEZA. No me siento de ninguna manera. No puedo sentirme. Sólo puedo pensarme. Te diré lo que pienso, Juan; pero prométeme guardarme el secreto.

---

[95] "Las *cabezas encantadas* del pensamiento - del pensamiento cristiano del mundo - responden a nuestras preguntas con palabras veraces, que no suelen desencantarnos: las palabras que mentirosamente nos desencantan son las de las cabezas vacías y encantadoras" (José BERGAMÍN, "Derrotero paradójico: la cabeza parlante (burladera del pensamiento)", en *El pasajero, peregrino español en América, I...*, pp. 44-45).
[96] Correlatos masculinos de las alusiones bíblicas, Judith y Salomé, que se citaron antes (véase la nota 61 del Primer Acto).
[97] Reitera el tema en otros escritos: "Cuando se vive de verdad, de ideales o de ideas, se muere de ilusiones; porque se muere de lo que se nace: de mujeres o de mujer. De las mujeres, de la mujer, nacemos y morimos" ("Tostadero de don Patricio", en *El pasajero, peregrino español en México, III...*, pp. 95-96) y con palabras parecidas en "Música y máscara de la sangre" (*El pensamiento perdido...*, pp. 118-119).

BARBERO. Es secreto profesional, señor. Prometido.
CABEZA. Pero antes dime, Juan, ¿qué piensas tú de la moral y de la vida?
BARBERO. Que la moral, señor, es la cosa más hermosa de la vida.
CABEZA. ¿Por qué lo dices?
BARBERO. No soy yo quien lo digo. El señor sabe que eso lo dice Boccaccio al empezar el primer cuento del Decamerón[98].
CABEZA. Pero la vida, desdichadamente, no es un cuento del Decamerón.
BARBERO. Desdichadamente, señor.
CABEZA. Ni la moral tampoco.
BARBERO. Desdichadamente.
CABEZA. ¿A ti te parecerá cosa de cuento una mujer fiel a su marido toda la vida: fiel con una fidelidad inquebrantable?
BARBERO. Sí, señor. Digo, no señor. ¿Qué quiere el señor que le diga?
CABEZA. Quiero que me digas lo que sientes, Juan, tú que puedes sentirlo. Porque esa mujer es la mía.
BARBERO. No siento decírselo al señor. Le felicito.
CABEZA. Pues no me felicites, Juan, porque ésa es mi desdicha.
BARBERO. ¿Por qué señor?
CABEZA. Porque la fidelidad de Melusina es la que me tiene de cabeza, como me ves. Por eso te hice tantearme la frente, por la ilusión de que pudiera brotarme el primer capullo delator de la única cosa que puede salvarme de este estado, que sería su amoroso engaño. Mientras Melusina me sea fiel viviré de este modo. Ya te dije que ésta es mi pena y mi castigo. Cuando Melusina traicione su fidelidad a este amor mío, desesperado, mi cabeza perderá la vida y el habla que ahora ves que tiene[99]. Tengo que pedirte un favor, Juan, para el que te he contado todo esto. Quiero que me ayudes a lograr que Melusina me engañe...
BARBERO. Yo no me atrevería, señor...

---

[98] Error comprensible de Bergamín, que solía citar fiándose de su memoria. Rectifica el pasaje en el documental para la televisión francesa, *Máscaras y bergamascos*, donde se dice que es al principio del segundo cuento. No hemos hallado la referencia en uno ni en otro lugar (Giovanni BOCCACCIO, *Decamerón*, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 150), “Proemio”, pp. [109-112], “primera jornada”, pp. [113 y ss.], primer cuento de dicha jornada, pp. [p. 143]; o la introducción y el primer cuento de la segunda jornada, pp. [pp. 215-216]). En *los tejados de Madrid*, nuestro dramaturgo vuelve a poner en boca de Boccaccio un concepto que correspondería a Petrarca: “MICI. Pues del amor es adecuada hechura / según nos dijo el Dante -. / GARFI. ¿Qué dijo el gatiandante? / MICI. Que sólo el amor dura /cuando se quema una eterna llama; /que es llama el nombre de la Dama que ama. / GARFI. Creo que equivocaste el cartapacio, / que quien llama “ llamita” / a su linda Damita / es el Bocaccio” (*Los tejados de Madrid*, vv. 919-928).
[99] “L'homme qui veut dominer la femme se fait esclave du démon. La femme, il ne faut pas la dominer, il faut la servir. C'est ce que nous disent les Evangelies du Christ et le cinquième Evangile apocryphe. C'est ce que nous dit ce grand païen de Goethe en se christianisant à la fin du second Faust. C'est ce que nous dit aussi Nietzsche, fou d'amour dans sa folie. La femme ne pense pas, elle donne à penser. La femme que nous aimons nous rend fou et nou détache, nous libère de tout sauf d'elle, ou bien nous rend au Paradis. Comme Béatrice libère Dante de la Terre, de l'Enfer et du Purgatoire. La femme est l'unique preuve pour l'homme de l'existence de Dieu” (Jean-Sébastien LETOURNEUR, “Étincelles”, en AA.VV., *José Bergamín*..., pp. 179-180).

CABEZA. No seas idiota. No se trata de que me engañe contigo. Para que yo encuentre mi descanso, y pueda dormir eternamente, sin pensar ni hablar como ahora, que es una terrible tortura, mi mujer tiene que engañarme por lo menos tres veces; y engañarme de veras.
BARBERO. *(Sorprendido, mientras le seca la cara y acaba de arreglarle el pelo)*
Pues, ¿cómo es eso?
CABEZA. Porque Melusina tiene tres almas y no basta que me engañe con una sola; tiene que engañarme con las tres. Tiene que engañarme por amor del amor con que me ha desengañado.
BARBERO. Si entiendo lo que dice el señor, tiene que engañarle con toda el alma.
CABEZA. Con todas sus almas.
BARBERO. Bueno. Eso, lo mismo es. Porque una mujer siempre tiene alma para todo. Cuando no un alma para todos, y para cada uno.
CABEZA. No me entiendes, Juan. Te digo que Melusina sólo tiene tres almas que aún siendo distintas, me profesan un solo y único amor verdadero y fiel.
BARBERO. Las mujeres siempre son así, como dice el señor; cuando aman a uno, nunca quieren a otro. Yo creo, con perdón del señor, que no hay mujer enamorada que sea infiel a su amor. La mujer no es infiel más que cuando se es infiel a sí misma.
CABEZA. Tienes una filosofía de peluquero
BARBERO. El señor no querrá decir de charlatán.
CABEZA. Dije de peluquero; porque el peluquero filosófico habla siempre de espaldas al espejo.
BARBERO. Eso sí que es verdad, señor; nosotros siempre le hablamos a la gente en la cara.
CABEZA. Y las gentes prefieren no entender unas verdades tan poco lisonjeras o especulativas: por descaradas. Pero yo sí, Juan. Y creo que tienes razón en lo que dices de la fidelidad femenina. Desdichadamente lo sé por experiencia; por esta dolorosa experiencia que te estoy contando.
BARBERO. El caso es que el señor quisiera que su respetabilísima señora esposa, Doña Melusina, le engañase, y lo hiciera con sus tres almas a la vez. ¿A la vez o sucesivamente?
CABEZA. Lo mismo me daría; con tal de que me engañase las tres veces. O que me engañase del todo.
BARBERO. Es que, como el señor sabe, y yo antes le decía, la mujer siempre que quiere a uno, quiere a uno. No es como nosotros, los hombres, que siempre que queremos a una, queremos a otra.
CABEZA. Eso es también verdad de peluquero. Como la de que cuando queremos a otra es porque queremos a una.
BARBERO. Pero ésa es otra.
CABEZA. No me hagas líos. Lo que yo te pido es que me ayudes para conseguir que Melusina se enamore de otros y engañe de ese modo mi amor. Sin ella enterarse, por supuesto, pues, si lo supiera, ya no me engañaría.
BARBERO. Comprendo, señor. El señor quiere hacerse el tonto. Es lo habitual.
CABEZA. Y he pensado en que tengo tres amigos, magníficos amigos, que son los indicados para el caso; pues los tres aman a Melusina[100].
BARBERO. También es lo acostumbrado, señor. Los amigos son los mejores colaboradores para eso. Sin decírselo, claro.

---

[100] Nuevo recuerdo cervantino. En esta ocasión del relato sobre el "curioso impertinente" que se cuentan en los capítulos XXXIII-XXXV de la primera parte del *Quijote* (*Don Quijote de la Mancha...*, pp. 375-423).

CABEZA. Claro que sin que ellos lo sepan. Por eso he empezado por citarlos aquí, para tenderles una trampa. Además, Melusina tiene tres amigas... Pero la dificultad no está en ellos, ni en ellas, sino en ella.
BARBERO. Déjeme a mí hacer, el señor. Yo conozco a una endiablada Celestina[101] que nos facilitará la tarea.
CABEZA. Pues tráemela también, con sigilo.
BARBERO. ¿Puedo retirarme ya, señor?
CABEZA. Sí. Pero antes hazme un pequeño favor.
BARBERO. El señor dirá.
CABEZA. Por ahí debe haber una caja con cigarros y otra con cigarrillos. Coge tú un cigarro, o más, los que quieras; fúmate uno, y dame un cigarrillo a mí.
BARBERO. Gracias, señor. Pero no me parece correcto...
CABEZA. ¿El qué?: ¿encender ahora tu cigarro? No seas majadero. Si es que necesito la ceniza.

(Enciende el peluquero su cigarro poniéndole en los labios a la Cabeza el cigarrillo encendido también. Fuman. Pausa)
BARBERO. El señor dirá para qué quiere la ceniza.
CABEZA. Para que la tomes en un dedo y me hagas con ella una cruz en la frente[102].
BARBERO. No sé si debo.
CABEZA. Sí, hombre, sí. No seas supersticioso.

(El Barbero lo hace)
BARBERO. ¿Algo más, señor?
CABEZA. Nada. Ya tengo mi toilette completa para hoy. Que no olvides mi encargo.
BARBERO. Descuide el señor.

(Sale el Barbero Juan)

(Entran MELUSINA, seguida de MINUTISA y EL DIABLO, de monja, como en la escena anterior, y ARLEQUÍN de fraile franciscano; ambos llevan un cirio encendido, y al oscurecerse la escena, sin decir nada, se colocan a los lados de la Cabeza de Meluso, poniendo los cirios en un candelero, uno a cada lado de la Cabeza.)
MELUSINA. Hay mucha luz aquí. Corre las cortinas, Minutisa.

---

[101] Segunda alusión a este personaje, cuyo papel realizará más tarde, precisamente, el Diablo. Esa vinculación del demonio con el personaje de la alcahueta está presente en los dos modelos que cita con anterioridad Bergamín (ver nota 81). Así, ya Russell destacó que "todas las ediciones de 1502 (salvo una) que están relacionadas con dicho tema revelan un evidente deseo por parte de Rojas de subrayar la importancia de la intervención diabólica, insistiendo, por ejemplo, mediante ellas en la presencia real del demonio conjurado por Celestina" (P. E. RUSSELL, "La magia, tema integral de *La Celestina*", en *Temas de "La Celestina"*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 268). Y, por su parte, el protagonista del libro del Arcipreste de Hita conquista a una joven gracias a los encantamientos de la alcahueta Urraca (*Libro de buen amor...*, pp. 222-228, estrofas 910-944).
[102] Nueva burla de la imposición de la ceniza en el miércoles de Cuaresma (ver nota 83). Para la parodia de la liturgia en otras piezas de Bergamín, ver, por ejemplo, las notas 32 y 97 a *Tanto tienes.*

(Minutisa lo hace y queda la sala oscurecida como al principio, pero iluminada con los cirios.)

¿Duermes, Conrado?

(La Cabeza abre los ojos y bosteza; MELUSINA se arrodilla ante ella)

¡Perdóname!

CABEZA. *(esperanzado)* ¿Me has engañado, Melusina?

MELUSINA. No, sino por el fiel amor que te tengo.

CABEZA. *(decepcionado)* Gracias, Melusina. Yo también pienso que te amo *(bosteza)*

MELUSINA. ¿Lo piensas, nada más?

CABEZA. Ya no tengo corazón para sentirlo.

MELUSINA. *(suspirando)* ¡Ay!, ¿no sientes mi amor en tu boca? ¿No es tuya mi vida?

(Va a besarle, como dice, y, ARLEQUÍN pone su mano ante la boca de la Cabeza, besando MELUSINA la mano de ARLEQUÍN)

CABEZA. ¿No viste una cruz en mi frente?

MELUSINA. Yo también la llevo. Déjame que bese mi cruz en ti. ¡Mi alma es sólo tuya!

(Mismo juego de antes[103]*, al hacerlo, se interpone la mano de ARLEQUÍN que MELUSINA besa)*

CABEZA. Veo la cruz en tu frente y en tu pecho, pero no en tus ojos Melusina.

MELUSINA. ¡Mírala! ¡Si es tuyo mi corazón!

(Se le acerca, intentando besarle en los ojos y se repite el mismo juego, interponiéndose ARLEQUÍN y volviendo a besar su mano MELUSINA).

Te amo, Conrado: con alma, corazón y vida.

CABEZA. Yo pienso Melusina que sigo amándote. Pero, ¿hasta cuándo, Melusina?

MELUSINA. Hasta que se cumpla mi venganza en quienes me han quitado tu vida, tu alma y tu corazón[104].

CABEZA. ¿Vengándote también en mí, Melusina?

MELUSINA. No, Conrado, sino en quienes te hirieron a ti de muerte.

CABEZA. ¿Qué piensas hacer, Melusina?

MELUSINA. ¡Ya lo verás!

(Hace una seña a MINUTISA y ésta se dirige al centro de la estancia donde coloca, ante la mesa, y tres a cada lado, seis sillas iguales; luego va a la puerta, haciendo entrar a CLAVEL, ESTRELLA, y MARAVILLA, seguidas de ALBERTO, FEDERICO y GUSTAVO, que entran sin decir nada, colocándose, como ante el catafalco de un funeral, cada uno ante su silla, en pie, hasta que lo indique el diálogo. MELUSINA se coloca detrás de la mesa, como si fuese a hacer un juego de prestidigitación con la Cabeza Encantada, que tiene a cada lado un cirio encendido y al DIABLO, de monja, y a

---

[103] Para los diversos juegos que se desarrollan a lo largo de esta obra, ver las notas 6, 57, 60 y 93 de esta pieza.

[104] A modo de "glosa" u ovillejo, pero en prosa, recoge Melusina en esta frase los tres motivos con que había finalizado sus intervenciones anteriores y que acompañaban, así mismo, a sus tres intentos frustrados por besar a Conrado: alma, corazón y vida.

ARLEQUÍN, de fraile, inmóviles, haciendo como si rezaran[105]*; MINUTISA sale de escena, figurando que cierra la puerta al salir.)*
MELUSINA. Os he reunido aquí para que escuchéis por la boca viva de Conrado, cuya cabeza está presente, cuál es su última voluntad; que ha de ser cumplida por vosotros a riesgo de vuestra propia vida. Podéis comprobar vosotros mismos que no hay engaño en esto, preguntando a la Cabeza de Meluso lo que queráis[106], y acercándoos a ella para ver que lo es, en efecto, su cabeza misma, tal como la conocisteis en vida...

(Los seis se acercan sucesivamente a la Cabeza, que les va saludando por sus nombres conforme llegan.)

CABEZA. Hola, Clavel; buenos días Estrella; salud Maravilla; ¡qué bonitas estáis con vuestro disfraz ceniciento!; casi más bonitas que anoche en el baile de máscaras. Y vosotros, Federico, Alberto y Gustavo, ¿habéis olvidado ya, con el sueño, la triste pesadilla de esta madrugada? Ya veis que no estaba borracho, sino muerto; tan muerto como lo estoy ahora; aunque mi cabeza os hable todavía, para poder deciros lo que he pensado, y que espero que vosotros cumpliréis, si no queréis veros en la difícil situación mía, que es una tortura que no os deseo...

(Los seis se retiran estupefactos, al oír la Cabeza parlante, y MELUSINA con un gesto les hace sentar.)

CLAVEL. *(en voz baja a MARAVILLA y ESTRELLA)* ¡Qué cosa más rara! ¡Y el caso es que está más guapo así! Debe tener el cuerpo debajo de la mesa; Melusina es una escamoteadora endiablada, ¡ya os lo decía yo!
MARAVILLA. *(lo mismo)* Sería una lástima que no tuviese cuerpo ninguno. No envidio a Melusina, si es verdad que no tiene más que la cabeza.
ESTRELLA. *(lo mismo)* No digáis. A mí esto me da muy mala espina. Veréis cómo es una trampa de los dos para asustarnos y que hagamos lo que ellos quieren.
ALBERTO. ¿Qué piensas de esto, Federico?
FEDERICO. Que Melusina es más lista de lo que yo pensaba. Ya lo veis. Todo esto ha sido invención suya. Pero no puedo ni figurarme lo que se propone.
GUSTAVO. A mí me parece que todo esto es lo más inverosímil que podemos imaginarnos; porque no tiene truco ni engaño alguno; porque es, sencillamente, si misteriosamente, verdad.
MELUSINA. Lo que Conrado ha pensado es una cosa muy sencilla y muy feliz para vosotros. Consiste simplemente en que os caséis...

---

[105] "El teatro es cosa de ver o de mirar porque en él vemos el fondo, esotérico, de nuestro pensamiento niño, que es nuestro pensamiento pueblo: nuestro analfabetismo radical. Y es que el teatro representa las *figuraciones* poéticas por la palabra; y no por la letra" (José BERGAMÍN, *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio...*, p. 29).
[106] Recoge del capítulo LXII de la Segunda parte del *Quijote*, "que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse" el motivo de esa "cabeza, que tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren" (Miguel de CERVANTES, *El Quijote*, en *Obra completa, I,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, pp. 1024-1034). Recordemos también que Bergamín utilizó también esta imagen como título para uno de sus libros: *Aforismos de la cabeza parlante,* Madrid, Turner, 1983.

(Los seis se levantan como movidos por un resorte y dicen a la vez)
LOS SEIS. ¿Cómo?
MELUSINA. ¡No asustaros! ¿Verdad, Conrado, que ése es tu pensamiento?

(La Cabeza hace signos afirmativos)
LOS SEIS. *(como antes)* Pero, ¿cómo?
MELUSINA. *(con naturalidad)* ¿Cómo va a ser? Por parejas. De dos en dos. Cada uno con cada una.
GUSTAVO. Eso ya lo suponemos nosotros. Pero las parejas ¿serían de libre elección?
MELUSINA. Eso vendrá después, Gustavo. Vamos poco a poco. ¿Qué os parecen las bodas?
MARAVILLA. ¿Y si nos pareciera mal?
MELUSINA. Tendréis en su lugar la horca.
CLAVEL. ¿Los seis?
MELUSINA. Los seis. Tendréis bodas mortales[107].
ESTRELLA. ¿Por qué?
MELUSINA. *(con gravedad)* Porque sois los asesinos de Conrado Meluso.
LAS TRES. ¿Tú nos denunciarías a todos?
MELUSINA. *(resulta)* Sí.
FEDERICO. ¿Esto es un chantaje, Melusina? Pero no puedo adivinar tu intención.
MELUSINA. Pregúntasela a Conrado.
CABEZA. *(para sí)* ¡Como si lo supiera yo! *(bosteza)* Lo que Melusina os propone me parece muy razonable. Es lo que yo pensaba... hace tiempo... lo que sigo pensando ahora.
ALBERTO. ¿Y vamos a elegir pareja nosotros o ellas?
MELUSINA. Lo echaréis a suerte. Tratándose de bodas el mejor acierto depende siempre del destino.
GUSTAVO. Por mi parte, acepto la propuesta encantado.
MELUSINA. Eres un caballero, Gustavo; no podrá esperarse menos de vosotros dos.

(FEDERICO y ALBERTO dicen que sí con la cabeza)
¿Qué decís vosotras?

(Hablan entre sí, ellas, de modo imperceptible)
MARAVILLA. *(en voz baja a las otras dos)* Hay que ganar tiempo. Nosotras decimos también que sí.

---

[107] Si las armas con las que intentaron matar a Meluso - y que vuelven a aparecer a continuación - evocan la tradición del drama romántico (*cf.* nota 58), también obedece a ese género teatral del XIX el final trágico de las "bodas de sangre" o de los amores fatales, pues "el amor es concebido *sub specie tragoediae*. Los amantes aspiran a realizar la esencia misma del amor, la unión perfecta y total en esta tierra, con afán de trascender todo límite. Su empeño es un imposible metafísico y lleva en él mismo, como única solución, la muerte" (Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900),* Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios literarios), 1996, p. 315).Y Ermanno Caldera sugiere que "con frecuencia, el amor es imposible porque se ha negado al hombre la facultad de comunicarse" (Ermanno CALDERA, "Il dramma romantico in Spagna", Università di Pisa, Insituto di Letteratura Spagnola e Ispano-American, 1974, pp. 150-173; recogido bajo el título "Los temas del teatro romántico" en *Historia y crítica de la literatura española, V: Romanticismo y Realismo,* Barcelona, Crítica, p. 212).

MELUSINA. *(Toma de la mesa la pistola, el puñal y el veneno, que estaban al lado de la Cabeza cortada, y se adelanta a mitad de escena)*

Éstas son vuestras armas. ¿Cuál eliges Gustavo?

GUSTAVO. El veneno, si viene de tu mano.

MELUSINA. Viene de la mano de Maravilla, tu futura esposa. Ahora entre el puñal y la pistola tendréis que elegir vosotros dos a ciegas. Vendarles los ojos.

(Lo hacen ESTRELLA y CLAVEL)

Tomarlos de la mano vuestras novias.

(Les da a las dos la pistola y el puñal, mientras las buscan, como jugando a la gallina ciega[108]*, FEDERICO y ALBERTO, encontrando FEDERICO a CLAVEL, que tiene la pistola y ALBERTO a ESTRELLA que tiene el puñal.)*

FEDERICO. ¿Y qué hacemos con esto? *(señalando a las armas)*

MELUSINA. *(con ironía)* Vosotros sabréis. Guardarlas por si acaso. Son nuestro regalo de boda. ¿Verdad, Conrado?

(La cabeza asiente, y bosteza)

(Antes de salir van dejando sobre la mesa los tres pedazos del espejo roto que tenían FEDERICO, ALBERTO y GUSTAVO. MELUSINA se los va poniendo ante el rostro, sucesivamente, a ESTRELLA, CLAVEL y MARAVILLA que se miran en ellos componiéndose la cara y el pelo. Luego salen lentamente los seis, emparejados, como se hizo en el acto anterior y sin decir palabra. Entra MINUTISA, que les abre la puerta y se queda en escena, esperando órdenes de MELUSINA.)

CABEZA. Tu venganza me parece excelente, Melusina: sobre todo por la idea de las bodas. Pero no acierto a comprenderla, ni adivino lo que te propones.

MELUSINA. Ya lo verás. Descansa ahora, si puedes, hasta la noche, para que tengas la cabeza enteramente despejada

CABEZA. ¡Si no tengo otra cosa, Melusina! *(bosteza)*

ARLEQUÍN. Despejo que es despego.

DIABLO. *(al oído de la Cabeza)* No hagas caso del fraile: es de pega. Hazme caso a mí. Yo soy quien te envió el peluquero[109].

CABEZA. Déjanos ahora, Melusina; quiero rezar con estos penitentes que me has traído. *(bosteza)*

MELUSINA. Minutisa y yo vamos a preparar la fiesta.

---

[108] Nueva referencia a un juego infantil cuyo origen, en este caso está documentado en la Grecia clásica, bajo el nombre del "Ciego" y cuya dinámica es de sobra conocida, aunque puede quedar resumida de la siguiente manera: "Después de vendarle los ojos a una niña, le preguntan: "- Gallinita ciega, ¿qué se te ha perdido? – Una aguja y un dedal. – Pues da tres vueltas y lo hallarás. – Una, dos y tres, y la del revés." Las persigue a tientas, y aquella a quien coge paga" (Fernando LLORCA, *Lo que cantan los niños...*, p. 131).

[109] El disfraz del Diablo – vestido en estos momentos de monja – le aproxima a la tradición de esas dueñas metidas a alcahuetas que tanto criticaron Tirso de Molina, Quiñones de Benavente o Cervantes ("Notas complementarias", en Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo...*, p. 256, nota 71.57). *cf.* notas 81 y 101 de *Melusina y el espejo*.

(Salen MELUSINA y MINUTISA.)
ARLEQUÍN. *(Quitándose el hábito y apareciendo con su traje de Arlequín.)*
Mírate en este espejo Meluso, ¿qué ves?

(Le ofrece los tres pedazos del espejo unidos)
CABEZA. Veo a Melusina.
DIABLO. ¿Entera o parte?
CABEZA. Enterita, tal como es.
ARLEQUÍN. ¡Entonces estamos salvados!
CABEZA. ¿Por qué?
DIABLO. Porque Melusina volverá a tener una sola alma cuando pierda definitivamente la cabeza; tu cabeza, quiero decir: ¿lo entiendes?
CABEZA. Creo que sí. ¿Pero y yo?
ARLEQUÍN. Tú dejarás de padecer este suplicio, dejarás de ser Cabeza encantada.
CABEZA. ¿Melusina me engañará?
ARLEQUÍN. Ya ha empezado a engañarte.
CABEZA. *(contentísima)* ¿Qué dices? ¿No me engañas tú?
DIABLO. *(Quitándose las tocas y los cuernos que coloca triunfalmente sobre la Cabeza de Meluso, y apareciendo de Polichinela, va de un lado a otro, visiblemente satisfecho, hasta que encuentra una botella y unas copas, que llena, dándole una a ARLEQUÍN y otra a la Cabeza que la bebe de un trago. Con la copa en alto.)*
¡Por Melusina engañadora!
ARLEQUÍN. *(lo mismo)* ¡Por el alma única de Melusina inmortal!

(La Cabeza ríe, ARLEQUÍN da piruetas, y el DIABLO-POLICHINELA, tambaleándose como un borracho, parodia con ritmo de baile el tañido de la campana, que vuelve a oírse ahora).
DIABLO. ¡Tín, tón, tán, tín, tón, tán, tín, tón, tán...![110]

MUTACIÓN

Escena Tercera

(Otra sala del Palacio Meluso, con puerta abierta a un jardín. Es mediodía. En el jardín se ve a MINUTISA cogiendo flores. En el interior, a MELUSINA, pulsando un arpa. Pausa larga. Cuando la suave música se acalla, quedando difuminada en el fondo, dice MELUSINA:)

MELUSINA. Un cuerpo con tres almas parecía
la imagen viva de mi sentimiento,
cuando, por extremarla el pensamiento, 745

[110] Onomatopeya con la que terminaban la serie de estrofas que recitaban Clavel, Estrella y Maravilla en la escena I de este acto II (v. 473). De nuevo se produce una "coincidencia" con los dramas románticos donde se ha destacado el repiqueteo de diversas campanadas como uno de los "sonidos" de fondo que con más frecuencia aparece en los mismos (*cf.* Ermanno CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna...*, reproducido bajo el título "Los temas del teatro romántico" en *Historia y crítica de la literatura española, V...*, pp. 210-211).

como un cristal de hielo la rompía;
  nieve que se derrite con el día;
nube de polvo que deshace el viento;
apagado rescoldo ceniciento
del fuego en que el amor me consumía: 750
  ahora pulsan mis dedos su latido
en el eco lejano de mi llanto,
que es sombra que se muere con la llama;
  como si el corazón, estremecido,
no tuviera más voz de su quebranto 755
que la que le enmudece lo que ama.

MINUTISA. *(Entrando con una gran manojo de flores recién cortadas)*
Aquí tienes, Melusina,
las flores que me encargaste:
¡luces de encendidas llamas;
cenizas al apagarse! 760

MELUSINA. Las flores, con ser las flores,
son el veneno del aire[111].
Amores que un solo amor
partió en tres almas amantes
haciendo una sola sombra 765
la luz de sus claridades:
sois, amores, como flores
cortadas, que, al marchitarse,
se juntan en un aroma
y en un color se reparten, 770
uniéndose para hacerse
el ansia de separarse;
como los cinco sentidos,
con sentido semejante,
en un alma que los junte 775
y un cuerpo que los separe:
pues parten del corazón
para volver a encontrarse
juntos en el pensamiento
que no puede separarles. 780
¡Sombras[112] sois de la mudanza,
sentidos tan desiguales
que mentís para los ojos
lo que escuchando olvidáis!
Sabor de un solo saber 785
que sólo sabe ignorarse.
Tacto de un latir, pulsado

---

[111] Los versos 761-762 se repiten a lo largo de todo este romance que recita la protagonista, a modo de estribillo o glosa, en dos ocasiones más (vv. 791-792 y 807-808), por lo que empiezan y terminan todo esta intervención.

[112] Para las "sombras" bergaminianas, ver la nota 49 a *Tanto tienes* y la nota 27 de la presente obra.

en el olor de la sangre
que palpita a flor de piel
cuando empieza a deshojarse. 790
¡Ay flores, que con ser flores,
sois el veneno del aire!
Amores sois de un amor
herido por empeñarse
en seguir del corazón 795
las oscuras veleidades.
No es flor la del alma mía
si sus aromas esparce
y sus colores marchita
cuando sus pétalos abre; 800
que siendo flor esparcida,
semilla de tantos males,
no alienta con el amor
herida de parte a parte:
que respirar por la herida 805
no es respirar, es ahogarse.
¡Ay flores, que con ser flores,
sois el veneno del aire!

(Se oye fuera, hacia el lado del jardín, que se supone da a calle o plaza de la ciudad, un fuerte rumoreo, cada vez más intenso y amenazador, conforme va avanzando la escena)

VOCES. *(dentro)*
¡Muera, Melusina, muera!
Porque ha matado su amor[113]. 810

MELUSINA. *(a MINUTISA)*
¿Qué dice, alborotador,
ese rumor allá fuera?

VOCES. *(dentro)*
¡Muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

MINUTISA. ¡Señora, si es un clamor 815
que dice de esta manera:
muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

MELUSINA. Pues no lo dice mejor
que yo misma lo dijera: 820
¡muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

MINUTISA. No es vuestro riesgo menor
estar aquí prisionera:

[113] Nueva repetición de versos que, en esta ocasión se multiplican hasta ocho veces y en boca de las Voces, Minutisa y la propia Melusina: vv. 809-810, 813-814, 817-818, 821-822, 837-838, 847-848 y 857-858, y con una variante que afecta al orden de los versos en los versos 827-828.

hay que buscar la manera 825
de escapar a ese furor.

VOCES. *(dentro)*
Porque ha matado su amor:
¡muera, Melusina, muera!

MELUSINA. El amor que me delata,
volviéndome la venganza, 830
me devuelve la esperanza
si la vida me arrebata:
quiero el querer que me mata
diciéndolo sin temor,
cuando lo dice mejor 835
que yo decirlo pudiera:

VOCES. *(dentro)*
¡Muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

MELUSINA. ¡Ay de mí! que enamorada,
más amante que amorosa, 840
si encelada de celosa,
por engañosa, engañada,
no pudiendo de casada
decir lo que ese clamor,
ahora lo escucho mejor 845
que yo decirlo supiera:

VOCES. *(dentro)*
¡Muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

MELUSINA. Si muera; muera la estrella
apagada con el día; 850
muera con la noche fría
la flor desmayada en ella[114]:
muera la apariencia bella
espejada en su fulgor,
cuando me dice mejor 855
que yo decirlo quisiera:
¡muera, Melusina, muera,
porque ha matado su amor!

(Sale MELUSINA por la puerta del jardín, y al tiempo que va a seguirla MINUTISA, entran por otra puerta interior, el DIABLO-POLICHINELA y EL ESPEJO-

---

[114] Sobre la fragilidad de las flores como metáfora de lo efímero de la belleza femenina y del tiempo humano se han escrito numerosísimos poemas a lo largo de la literatura española. Una interesante antología centrada en el ejemplar más relacionado con esta imagen apareció seleccionada y prologada por José Luis Martínez, bajo el título "Rosa efímera" en la revista *Tierra Nueva*, México, II, suplementos 7 y 8 (enero-abril 1941), p. s/n. Respecto a la relación que existe entre las imágenes de las estrellas y las flores como símbolos de esa fugacidad del tiempo y Calderón, véanse las notas 73 y 169 de *Melusina y el espejo.*

ARLEQUÍN, en plan de fuga, con sacos de mano y enseres de viaje a medio cerrar, cayéndoseles las cosas que contienen, y muy precipitados y asustados. Queda MINUTISA en escena)

ARLEQUÍN. ¿A dónde fue tu señora?
DIABLO. ¡Hay que huir a toda prisa! 860
ARLEQUÍN. ¡Ni un minuto, Minutisa,
podemos perder ahora!
DIABLO. ¡Antes que se acabe el día
van a quemar el palacio!
ARLEQUÍN. No es cosa de andar despacio. 865
MINUTISA. ¿Quién armó esta algarabía?
ARLEQUÍN. ¿Quién iba a ser? ¡un barbero!
MINUTISA. Cosa muy puesta en razón,
que si es calva la ocasión[115]
la tropiece un peluquero. 870
ARLEQUÍN. Ocasión que ni pintada,
pues por los pelos la atrapa.
MINUTISA. Si empeluca lo que rapa,
lo será pintiparada.
DIABLO. ¡No digáis tanta simpleza! 875
Melusina, ¿dónde está?
MINUTISA. Seguro que no sabrá
dónde tiene la cabeza.
ARLEQUÍN. ¡La cabeza! ¡Bueno fuera
que se me hubiese olvidado! 880
MINUTISA. ¿Pues dónde está el degollado?
ARLEQUÍN. ¡Lo llevo en la sombrerera!...

(Salen los tres corriendo, cogidos de las manos y con todos sus cachivaches, por la puerta del jardín por donde se marchó MELUSINA, mientras se oye más fuerte y cercano el amenazador ruido de fuera, viéndose las llamas y el humo que empiezan a cercar el Palacio, y cae el)

TELÓN

FIN DE LA ESCENA III Y DEL ACTO II

---

[115] "Divinidad alegórica hija de Júpiter según los griegos. // Entre los romanos, diosa que presidía al buen éxito. Se la representaba generalmente con la forma de una mujer con dos alas en los pies y apoyada sobre una rueda. Pero lo que más la caracterizaba era el llevar un mechón de cabellos que le caía sobre la frente, y se calva por detrás, para indicar que sólo había un punto por el cual se la podía coger" (*Enciclopedia universal ilustrada, XXXIX*..., p. 495). Don Joaquín Bastús defendió "que esta representación de la Ocasión se atribuye a Fidias y cita el diálogo de una *Antología griega*, diálogo que media entre un viajero y la estatua de la diosa Ocasión, obra de Lysippo: - ¿Y esa cabellera que desciende hasta tu frente? – Es para ser cogida fácilmente por el primero que me encuentre. – Observo que no tienes un solo cabello en la parte posterior de la cabeza. – A fin de que ninguno de aquellos que me hayan dejado pasar sin cogerme pueda realizarlo" (Joaquín BASTÚS, *La sabiduría de las naciones* o *Los Evangelios abreviados, 1ª serie*, Barcelona, 1862, p. 235; recogido en José María IRIBARREN, *El porqué de los dichos*..., p. 220).

ACTO TERCERO

PERSONAS que figuran en este tercer acto.

MELUSINA.	EL DIABLO-POLICHINELA.
MINUTISA.	EL ESPEJO-ARLEQUÍN.
LA HERMANA ASUNCIÓN.	MONJAS.
LA HERMANA TORNERA.	EL JARDINERO.
LA ABADESA.	

(Portal y jardincito o patio de un Convento de monjas. Torno y puerta que separa el patio de la clausura. Del lado de ésta, al fondo, la entrada del claustro. Al lado de la puerta, en un nicho, una imagen de la Virgen, con lamparita delante, encendida. Está atardeciendo. Se oye el rezo lejano de las monjas en coro. Tañe una campana[116] *con toque de oración. Sale, del lado del patio o jardincillo, dirigiéndose a la puerta, MELUSINA. Viste de peregrina convencional. En el jardincillo, el JARDINERO, cortando flores.)*

MELUSINA. ¿Qué peregrina ilusión
me vistió de peregrina[117]?
¿Pues me atina o desatina 885
esta peregrinación?
Con razón o sin razón
me había de hallar perdida:
que no se pierde la vida

---

[116] Ver notas 65, 110, 116 y 139 a *Melusina y el espejo*.

[117] El adjetivo "peregrino/peregrina" poseía para Bergamín un sentido especial que, indudablemente, va asociado al libro de Lope de Vega, *El peregrino en su patria* (Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 55), 1973). Con el nombre de *España peregrina* se bautizó a la revista que la Junta de Cultura Española – de la que Bergamín era presidente - fundó en México en febrero de 1940 (*cf.* Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, pp. 155-160). Pero además, en referencia a ese exilio obligado, nuestro escritor recoge una serie de ensayos escritos por aquellos años de "peregrinaje", bajo el epígrafe "Prosas peregrinas": "Espejismo", "Horror y tedio", "Hombre sin rostro", "Ante la tumba de un fantasma", "El tiempo y la cara", "Los espejos vivos", e "Intelectuales" (José BERGAMÍN, *Al fin y al cabo (prosas)...*, pp. 73-185). Vuelve a utilizarlo en otro de sus libros de ensayos: *De una España peregrina* (Madrid, Al-Borak, 1972); y con anterioridad para nominar los tres números de su revista particular, *El pasajero, peregrino español en América*, (México, Séneca, primavera-otoño 1943), así como en su artículo, "Larra, peregrino en su patria (1837-1937): El antifaz, el espejo y el tiro", *Hora de España*, Valencia, 11 (noviembre 1937), pp. 17-30). No resulta extraño, por todas estas razones, que uno de los números monográficos que le dedicaron, con motivo del centenario de su nacimiento, se titulara precisamente así: *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación*, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997).

cuando se pierde la suerte; 890
ni se juega con la muerte;
porque la muerte no olvida.
Más me espanta lo que veo
que lo que quise mirar:
porque no supe encontrar 895
lo que perdió mi deseo.
Cuando miro lo que creo,
por creer lo que no vi,
me voy quedando sin mí,
creyendo que nada es mío: 900
ni de mi sombra me fío,
aunque nunca la perdí.

(Melusina se acerca al jardinero y dice:)

MELUSINA. Jardinero, ¿tienes flores?
JARDINERO[118]. Tantas como tuve amores *(le da unas rosas blancas.)*
MELUSINA. *(tomando las flores)* ¡Nunca tal blancura vi! 905
JARDINERO. ¡Como que son para ti!
MELUSINA. *(oliendo las rosas)* Estas flores al rocío,
como a lágrimas del viento,
dieron su consentimiento
con aparente desvío: 910
si a su enigma me confío
advierte mi sinsabor
que también rompe el olor
como una invisible espuma
entre alborotos de pluma 915
su más imposible albor.
JARDINERO. La espuma no tiene sombra
como la nube o la nieve,
aunque blancura tan breve
al que la mira le asombra: 920
cuando el silencio la nombra,
rompiendo la voz del mar,
sin sombra puede asombrar,
como el agua evaporada
que es nube y nieve, asombrada, 925

---

[118] "Este tipo de personaje - como el sepulturero de *Hamlet*, por ejemplo- que aparece fugazmente y que no tiene ninguna función activa en la acción, justifica su presencia adquiriendo una compleja y estremecedora función simbólica. La figura del jardinero es, al mismo tiempo, figuración de la muerte y elemento que juega el papel de *alter ego*, sea de Melusina - dramatización de un posible monólogo interior - sea del autor que, con su voz más íntima, entra en la acción dramática. El jardinero ofrece a Melusina una flores blanquísimas, de una blancura absoluta, que sugieren al lector el *topos* de la fugacidad de la hermosura y, en fin, imágenes de la muerte" (Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo"*, AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, pp. 169-170).

y asombrosa de mirar.
MELUSINA. Lo mismo que rompe, pura,
toda la mar una ola,
como si fuese ella sola
tan innumerable albura, 930
así esta flor me asegura
de una blancura mejor
que el espumoso fervor
siendo de la mar nacido,
como el llanto, desasido 935
de las sombras del dolor.
JARDINERO. Flor y espuma, mar y viento,
expresan tu sentimiento.
MELUSINA. Peregrinas son de amores,
nubes, espumas y flores. 940
JARDINERO. Por eso yo te las di.
MELUSINA. ¡Nunca tal blancura vi!

(Estrecha Melusina las flores[119] *contra sí, llorosa.)*
JARDINERO. Para que el corazón no se desangre en llanto,
ni el pensamiento huya, estremecido en eco,
no dejes a la ausencia que labre con su hueco
945
el nicho del olvido, la fosa del espanto.
La muerte es un silencio: la vida, un entretanto;
y el arte es siempre un arte de vestir el muñeco[120],
que arropado de vanas apariencias, enteco,
es armazón de huesos, encanto sin encanto. 950
Mal puede ser que llegue quien no busca, al andar,
otra cosa que el paso fugitivo y sin huella:
porque sólo se llega a no poder llegar.
Y si sangra el ocaso con apariencia bella,
es porque toda cosa se hizo crepuscular, 955
pulsando su latido invisible, en la estrella.

(Sale el jardinero, y Melusina con las flores se acerca a la imagen de la Virgen, poniéndoselas al pie.)
MELUSINA. ¡Quiera la Virgen Santísima
amparar mi desventura!
Pues siendo una virgen pura

---

[119] Sobre el sentido de las flores en la obra, ver las notas 34, 73, 75 y 114.
[120] Concepción del teatro que defendió en un ensayo que lleva precisamente ese título "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco" (en *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII*)..., pp. 26-74) y que aparece en uno de sus aforismos: "El arte por el arte, fórmula moral, dio una política. El arte para el arte, fórmula política, dio una moral. ¿Y ahora? ¿El arte para el hombre? ¿El arte para Dios? ¿El arte de qué? Porque es arte no es sustantivo. *El arte de vestir al muñeco."* (*El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...,* p. 90). Véase sobre esta cuestión la nota 159 a *Tanto tienes.*

fue también madre amantísima. 960

(Llama tirando del cordel de la campanita y espera. A poco entra la hermana tornera, que es vieja y viene despacio arrastrando los pies. Cuando se acerca al torno, dice:)

TORNERA. ¡Ave María Purísima![121]
MELUSINA. ¡Concebida sin pecado!
TORNERA. ¿Quién a ese lado ha rezado?
MELUSINA. Una mujer.
TORNERA. ¿Qué mujer?
MELUSINA. ¡Si lo pudiera saber 965
ya estaría del otro lado!
TORNERA. ¿Cómo viene?
MELUSINA. De escapada.
Vengo huyendo del amor.
TORNERA. ¡Por Cristo Nuestro Señor!,
¡que vendrá muy ladeada! 970
MELUSINA. Vengo perdida y buscada.
TORNERA. ¿Y a quién busca y pierde?
MELUSINA. A Dios
TORNERA. ¿Pues no le encontráis en vos?
MELUSINA. ¿No os digo que vengo huída?
TORNERA. ¿De Dios venís perseguida 975
o del mundo?
MELUSINA. De los dos.
TORNERA. Si a Dios y al mundo juntáis
en una misma inclemencia[122],
¿no os dice vuestra conciencia
que al hacerlo blasfemáis? 980
MELUSINA. Me dice que me tentáis,
hermana, con vuestra ciencia,
tentándome la paciencia
cuando vengo por piedad
a pediros caridad 985
y amparo de mi inocencia.
TORNERA. ¡Que al cielo ofendéis recelo!

---

[121] Recuerda el diálogo entre doña Leonor y el Padre Guardián, en el drama romántico del Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino...*, escena VII de la Segunda Jornada, pp. 90- 99, vv. 512-813. También nos ofrece dos escenas parecidas Tirso de Molina en el acto II de la Primera Parte de *La santa Juana* (en *Obras dramáticas completas, I,* Madrid, Aguilar, 1989, escena XVII, p. 802) y en la Jornada III de *La ninfa del cielo* (en *op. cit.*, escena IV, pp. 960-961).

[122] El mundo, el demonio y la carne son los tres enemigos del alma, según el relato evangélico de las tentaciones de Jesucristo (*Mateo* 4, 1-11 y *Lucas* 4, 1-13), de ahí la blasfemia proferida por Melusina al unir al primero de ellos con Dios. Tirso de Molina hace que uno de sus personajes exclame: "¿qué haré, si vienen a ser / mi esposa, el Rey, su mujer / tres enemigos del alma?" (en la jornada II de *La mujer que manda en casa,* en *Obras dramáticas completas, I...,* p. 606).

MELUSINA. ¿Y qué mujer por nacer,
sólo por nacer mujer,
no nace ofendiendo al cielo? 990
TORNERA. ¿Venís a tomar el velo?
MELUSINA. ¡Por desvelada de amor!
TORNERA. ¡Válgame Nuestro Señor!
MELUSINA. ¡Por Él os pido que abráis!
TORNERA. A lo que os oigo, lloráis... 995
MELUSINA. Pues verlo os será mejor.
TORNERA. *(Abre la puerta)* Para una mujer que llora
nunca se cerró esta puerta.
MELUSINA. ¡Ved que lloro!
TORNERA. Ved que abierta,
tenéis la puerta, señora. 1000
Entrad y decidme ahora
qué es lo que de mí queréis.
MELUSINA. Que me déis, si la tenéis,
alguna consolación.
TORNERA. Esperad, y la veréis. 1005

(Sale la Tornera)

MELUSINA. *(Sola)*
Ya temo encontrar asilo
donde encuentro penitencia.
¿Está la hermana Asunción?
Me tiene el alma en un hilo[123]:
pues, sosteniéndome en vilo 1010
un consuelo tan sin suelo,
como no hay vuelo sin cielo,
mal podré quedarme asida
de aquella misma caída
que me precipita en vuelo. 1015

---

[123] Frase hecha muy utilizada por Bergamín para designar varias de sus obras - artículos o ensayos -. Precisamente, ése es el encabezamiento que recibe el cuarto subapartado de PROSAS PREVIAS (textos anteriores a 1936), que incluye "Monóculo de Paul Valéry" y "Los momentos dados" (*Al fin y al cabo*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 21-22. Pasa a convertise en el apartado vigésimo tercero de *Prosas previas*, selección y prólogo de José Esteban, Madrid, Universidad Complutense, 1982). Pero también nos lo encontramos como subtítulo en el libro: *Disparadero español, III: el alma en un hilo*, que recoge varios artículos suyos (México, Séneca, 1940). Además, dentro del apartado de DISPARADERO, se incluye de nuevo, junto con otros tres títulos - "La más leve idea de Lope", "Presencia del espíritu", y "El mundo por montera" -, el de "El alma en un hilo". Y también será un imagen que recogerá repetidamente en algunos poemas para deshacer, como solía, las frase hechas que nos proporciona nuestra lengua (*Poesía, VI*, p. 38 y 195). Además, reprodujo un fragmento de una obra titulada así, *Coser y cantar. El alma en un hilo ("Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mujeres")* en *El aviso* (*El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935...*, pp. 10-12).

No busca consolaciones
el que busca, en el partir,
adonde se puede asir,
partiéndose en sinrazones.
No pierde las ilusiones
1020
el que acaba lo que empieza:
ni se queda de una pieza
quien despieza su razón:
porque pierde el corazón
y no encuentra la cabeza. 1025
¡Ay de mí, que, peregrina,
me hice extranjera al amor!

SOR ASUNCIÓN. *(Entrando)*
¿Quién invoca aquí al Señor?

MELUSINA. Una mujer.

SOR ASUNCIÓN. *(Sorprendida)*
¿Melusina?

MELUSINA. La que dijeron divina; 1030
que humana no pudo ser[124].

S. ASUNCIÓN ¿Y a mí me viniste a ver?

MELUSINA. ¿Pues a quién mejor, hermana?

S. ASUNCIÓN. Ya veo que eres humana:
al menos, al parecer. 1035

MELUSINA. Parezco lo que no soy.

---

[124] Igual consideración guardaba de Medea: "*Mi Medea no es humana, no tiene pasiones, no es una mujer. Es una diosa. El amor de Medea es un amor divino, que no aparece en las Medeas clásicas. El amor de Medea es un amor divino que no tiene nada que ver con el sexo, con la generación mortal. Y por eso mata a los hijos, porque niega su propia maternidad, porque ella es divina, inmortal"* ("Entrevista" de Carlos GURMÉNDEZ..., p. 5) y de Ondina: "Según nos dice Paracelso en el libro del que nos ha dicho Fouqué que ha surgido su Ondina, ésta es un espíritu *elemental*, criatura espiritual de la naturaleza, como las ninfas o sirenas, los gnomos o duendecitos, los lemures... y tantos otros más, cuya diferencia con lo humano pertenece a su encarnadura natural, más sutil que la del hombre, aunque de idéntica materia; como la que Shakespeare atribuye a los sueños. Seres elementales a los que Cervantes llama *espiritillos* y Lope *melusinas*. Estos espíritus naturales o elementales semejan al hombre y a la mujer por su forma, sin que esta forma corporal encarne en ellos ningún alma: son espíritus naturales elementales, sutilísimos, que no tienen alma, y por eso gozan de una aparente inmortalidad feliz, insensibles al amor y al dolor humanos. (...) Sin embargo, los que son entre ellos, y a semejanza humana, femeninos, pueden llegar a adquirir un alma si se unen a un hombre en matrimonio. Es lo que le sucede a Ondina. (...) Cuando se realice por el amor esa transmutación portentosa, al volverse mujer de veras, ese alma suya, por tan recién nacida, por tan nueva, dará a su sensibilidad un sentimiento de alegría o de dolor que nos parecerán humanísimos; mucho más, decíamos, que el de todos los buenos y malos seres humanos que la rodean. Y, no obstante, no nos parece Ondina *demasiado humana* (que hubiera dicho Nietzsche), sino más bien sobrehumana, por serlo tanto" (José BERGAMÍN "Prólogo", a Barón LA MOTTE FOUQUÉ, *Ondina*..., pp. 10-11).

S. ASUNCIÓN. Porque eres lo que no eras.
Tampoco lo parecieras
si fueras la de ayer, hoy.
Congratulándome estoy 1040
de verte tan peregrina:
pues, ya lo ves, Melusina,
queriéndote disfrazar,
te has venido a desnudar
de la voluntad divina[125]. 1045
MELUSINA. ¿No está el ser del parecer
como la tierra del cielo?
S. ASUNCIÓN. Y como el cielo del suelo;
porque a todo hay que volver.
Vuelves, porque eres mujer, 1050
a ser la que siempre fuiste:
que la llama en que prendiste
el amor perecedero
no se consume primero
que el aire que la resiste. 1055
MELUSINA. ¿Consume la llama viva
el aire que la alimenta?
S. ASUNCIÓN. Para hacerse cenicienta
de la luz que la cautiva:
pues apenas llega, esquiva, 1060
su propia sombra a esquivar,
cuando, al lograrle escapar,
ha dejado de ser llama;
lo mismo que hace el que ama
cuando ha dejado de amar. 1065
MELUSINA. La sombra[126] que a mirar llego
que se desprende de mí,
¿me pone fuera de sí,
si entre sombras anda el fuego?
Pues, de esa manera, luego 1070
que de una sombra me guío,

---

[125] "También a Cristo le despojaron de su traje, de su tragedia, antes de morir: y no murió trágicamente porque murió desnudo: y así pudo resucitar. El cristiano espera resucitar en Cristo y por Cristo porque ha aprendido a morir desnudo como Él: porque ha desenmascarado a la muerte. Cristo, desenmascarando a la muerte, vencía al mundo, como dijo San Juan, porque había superado la tragedia, había sobrepasado la moral. Por eso moría Dios hecho hombre. A sus pies, quedaba la tragedia humana intacta, entera: su traje, su túnica, sin partir y sin compartir (...) Cristo había tenido también su tragedia forzada (...) cuando le obligaron a enmascararse, a vestirse trágicamente de Rey, para burlarlo (...) Lo vistieron o trajearon o trajiquizaron de púrpura, de color de fuego y de sangre, para enajenarlo, para venderlo o darlo por bueno, dándole por loco. Le burlaron trágicamente" ("La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en José BERGAMÍN, *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*..., pp. 68-69).
[126] Ver nota 27.

tan sólo al aire confío
el suspiro de mi llanto,
porque miro, con espanto,
que ya ni mi llanto es mío. 1075

S. ASUNCIÓN. De ese modo, Melusina,
entenderás lo que eres,
cuando sean tus pareceres
como la llama divina.
Pues si la llama se inclina 1080
empujada por el viento,
¿qué no hará tu pensamiento
inclinado a la pasión
cuando pierde la razón
de su propio movimiento? 1085

MELUSINA. La hora que da el reló[127],
no la toma el relojero.
Yo no sé por qué me muero,
pero por el tiempo, no.
¿Cómo sabes que sé yo 1090
que no quiero lo que quiero?
Cuando espero y desespero
muriendo por no morir,
y teniendo que vivir
sin saber lo que prefiero. 1095

S. ASUNCIÓN. Sé que la hora es ahora:
y mañana será tarde;
que por el fuego se arde
si por el fuego se llora;
que si el alma se demora, 1100
escudada en el temor,
pronto perderá el amor
lo que le daba la vida,
cuando la apaga, escondida
en cenizas de dolor. 1105

MELUSINA. No sé si quiero entenderte,
pero seguirte sí quiero:
porque siento que me muero
por no dejar de creerte.

---

[127] La cuestión del tiempo es tratada con frecuencia por Bergamín en sus ensayos: "El pan en la mano" y "La mano en el fuego" (recogidos en *El clavo ardiendo...*, pp. 17-57 y 59-126); "La cólera española y el concepto lírico de la muerte" (*Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)...*, pp. 77-132); "Música y máscara de la sangre", "Noche y prodigio de los tiempos", "La peripecia del autómata", "Como sobre ascuas" (en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 105-129, 131-146, 147-162 y 197-217). Y también en sus poemas: *Poesía, I*, p. 41, 120, 172, 190 y 242; *Poesía, II*, p. 19, 56, 94 y 117; *Poesía, III*, p. 82-85, 130, 137, 146 y 179; *Poesía, IV*, pp. 58-59, 64, 137 y 159; *Poesía, V*, p. 24, 31, 52, 61, 70-71, 90, 93, 143, 158 y 192; *Poesía, VI*, p. 32, 85, 136, 159 y 170; *Poesía, VII*, p. 60 y 61.

No pretendo convencerte 1110
de que es vana tu ilusión,
sintiendo mi desazón
entre sombras prisionera
como si la llama fuera
sangre de mi corazón. 1115

(Salen SOR ASUNCIÓN y MELUSINA dirigiéndose hacia el fondo del claustro.)

(Por el lado del patio o jardincillo, entran ahora EL DIABLO, vistiendo siempre hábitos monjiles con la cornamenta saliéndole por la cabeza y ARLEQUÍN de fraile como antes. Viene con ellos MINUTISA cargada de bultos y paquetes, entre los cuales, la sombrerera, donde se supone que va la Cabeza de Meluso).

MINUTISA. Se nos ha adelantado Melusina. Hace rato que debió llegar. ¿Llamaremos?
DIABLO. Espérate un poco. Convendría asegurarnos de que llegó.
ARLEQUÍN. Muy sencillo. Dame la sombrerera.
MINUTISA. ¿Para qué?
DIABLO. ¿Qué vas a hacer?
ARLEQUÍN. Vais a verlo.

(Coloca la sombrerera en el torno y llama tirando del cordón de la campanita. Por el otro lado vuelve a entrar, como antes, la hermana TORNERA).

DIABLO. No podías hacer imprudencia mayor. Vas a escandalizar a todo el convento.
ARLEQUÍN. Tú siempre moralista[128].
MINUTISA. Es la única manera de que sepamos si está o no está dentro Melusina.
TORNERA. ¡Ave María Purísima!

(*ARLEQUÍN hace señas a los otros para que no contesten y se escondan y vuelve a llamar tirando del cordón de la campanita, escondiéndose luego. Entonces, la TORNERA dando vuelta al torno, recoge la caja, y con ella en las manos, se dirige al fondo hacia el claustro al mismo tiempo que entran en escena las monjas volviendo del coro, precedidas por la ABADESA).*

ABADESA. ¿Quién llamaba, hermana?
TORNERA. Nadie contestó[129]. Di la vuelta al torno y encontré esta caja.
ABADESA. ¿Qué podrá ser? ¿No trae papel ni cosa alguna que diga su procedencia?
TORNERA. *(buscando sin abrirla)* Yo nada veo.

(Las monjas se agrupan alrededor de la hermana TORNERA con visibles muestras de curiosidad por saber lo que la caja contenga)

---

[128] Sobre la moral y el diablo, Bergamín ya había escrito el siguiente aforismo: "Si eres demasiado moral, exclusivamente moral, no podrás ser creyente" (*El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 109).

[129] Al igual que un poco más adelante, y por tres veces (*cf.* nota 135), la jaculatoria de la madre Tornera se queda sin la respuesta que sí dio Melusina al principio de esta primera escena (v. 962).

.
ABADESA. Pues habrá que abrirla con cuidado, no vaya a tener dentro alguna cosa mala...

(Las monjas se apartan santiguándose.)
TORNERA. No sea un animalito...
ABADESA. O una criatura.
UNA MONJA. Eso no pasa más que en las comedias...
ABADESA. *(con gravedad)* Calle, hermana Asunción, que, como se suele decir, es el Diablo el que carga las escopetas...[130]

(Vuelven las monjas a santiguarse.)
UNA MONJA. No fue la hermana Asunción sino yo quien dejé escapar esa simpleza. Perdóneme su reverencia.
ABADESA. ¿Pues no está la hermana Asunción?
TORNERA. Está ocupada con una visita. La solicitó una penitente.
ABADESA. ¿Y desde cuándo?
TORNERA. Apenas hace un rato: no tuve tiempo de advertírselo a la madre, porque estaba en el coro.
ABADESA. ¿No dijo quién era la penitente?
TORNERA. Yo oí a la hermana Asunción llamarle Melusina.
ABADESA. ¿Y es ése nombre de mujer?
OTRA MONJA. Si me permite madre, yo diría...
ABADESA. Pues diga hermana.
LA MONJA. Lo que oí decir...
ABADESA. Diga lo que oyó, hermana.
LA MONJA. Que toda mujer es Melusina y Melusina no es ninguna mujer...

(Las demás monjas contienen la risa disimulando.)
ABADESA. No diga simplezas, hermana, ésos son cuentos y embustes que todas oímos de chiquitas, cuando nos querían asustar con un nombre así, o parecido, del hada Melusina[131]...

---

[130] Frase que proviene del refrán "Arma de fuego, alejarla, que el diablo suele cargarla" (Luis JUNCEDA, *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 70). Para el recurso a las locuciones y frases hechas, ver la nota 153. Existen, en el refranero popular, infinidad de refranes referidos al diablo (*cf. Refranero general ideológico...*, pp. 193-195, números 17557-17674; *Diccionario de refranes*, de Mauro FERNÁNDEZ, Madrid, Aldebarán, 1994, p. 99; o el *Diccionario de refranes* de Juana CAMPOS y Ana BARELLA, Madrid, Espasa, 1998, pp. 130-131, números 1280-1293).
[131] En su artículo "Leer y releer" apunta Bergamín que "en el corazón de la novelería late esa sangre luminosa de la que se nutre y enciende la ficción viva; la del cuento de nunca acabar. El corazón de la novela, de la novelería, del novelar, es siempre cuento – la novela, dijimos, siempre tiene corazón de cuento para ser novela, para poderlo ser -; y ese cuento es el que siempre se repite, igual y diferente siempre, al que leemos y releemos sin cesar, el cuento que nunca se acaba. ¡Y qué bien nos lo contó Cervantes en su *Don Quijote*! Como en sus *Novelas ejemplares*, como en su *Persiles y Sigismunda*. El cuento de nunca acabar. Olvidar de puro saber, para recordar. Leer para releer: para ligarnos y religarnos, religiosamente, a los otros, al mundo: a la vida, a la verdad. Para no estar solos" (en *La corteza de la letra*..., pp. 16-17). Cuentos o leyendas como éste: "Entre las gentes/ del alto

LAS MONJAS. *(Arremolinándose con curiosidad)* ¡Cuéntelo, cuéntelo, madre abadesa!...
ABADESA. *(medio seria)* ¡Chitón! No sean chiquillas. Vamos a averiguar primero qué regalo del hada Melusina nos trae esta cajita...
TORNERA. Si la madre lo cree prudente, yo preferiría decir primero alguna oración, para que se fueran los malos espíritus, no vaya a contener algún maleficio.
ABADESA. Dígala, hermana.

(La TORNERA pone en el suelo la sombrerera y se arrodilla, haciendo lo mismo todas las demás monjas a su alrededor menos la abadesa que se queda de pie.)
TORNERA. *(Santiguándose y todas las monjas con ella)*
Innato San Espedito[132]
- que en el cielo estáis escrito.
(Repiten las monjas a coro.)
Y nonnato San Ramón...
(Mismo juego.)
Cochino de San Antón
y San Antonio bendito
1120
con su niño chiquitito...
(Mismo juego.)

Urola/ está creciendo una leyenda. / Jóvenes del lugar /coinciden en recordar a Melusina, / cual si una vivencia antigua / de pasadas generaciones / renaciera misteriosamente en ellos, / mentalmente infundida / en una transmisión inexplicable; / Y hablan entre sí del hada / marcada por maleficio materno / que la dotaba de alas de vampiro / y convertía en cola de serpiente / la mitad inferior de su cuerpo / durante el día y la noche / anteriores a cada festival semanal, / metamorfosis / que debía mantener oculta / bajo amenaza / de un eterno existir / en la tierra" (José A. PIZARRO, *Las labores de Melusina (leyenda arquitectónica)*, s.l, Gráficas Alte/ Barrio Molinaro, 1986, p. VIII). Ver también el capítulo sobre "Fuentes o antecedentes literarios" de la introducción a *Melusina y el espejo*.

[132] En los versos 1116-1130 encontramos la parodia de una oración, como las que aparecen en *Tanto tienes cuanto esperas* (nota 97 a *Tanto tienes*). También recuerda la ingenuidad y la rima de algunas oraciones infantiles: "Santa Rita, Santa Rita, / que parezca mi agujita", "San Antonio, San Antonio, / más vale mi palillero / que un demonio", "San Andrés, San Andrés, / lo que se da se devuelve otra vez" (Fernando LLORCA, *Lo que cantan los niños...*, pp. 194-195). Aunque también existen ejemplos populares de estas singulares advocaciones: "En Corella (Navarra) y en la parroquia del Rosario, hay una imagen de San Francisco, que talló un escultor indígena con la madera de un pomar, motivo por el cual le sacaron al santo esta copleja: *San Francisco el del cordón / ¡quien te conoción pomar, / en el huerto del tío Burque / junto a un guindo garrafal!* Peor es lo de Ribaforada, a 13 kilómetros de Tudela. La tradición dice que hace años se quemó el altar del Patrón (San Bartolomé) con la efigie del mismo, y que, reparado el retablo, utilizaron para tallar la imagen una frondosa encina que se alzaba en el término del Madrigal. Pero, como sobró madera, el alcalde recogió las sobras, le hizo con ellas un pesebre a su burra y, no contento con esto, inventó la copla siguiente, que le largó al Santo el día de su fiesta, con unánime elogio de sus convecinos, que desde entonces vienen entonándola: *Glorioso Bartolomé / criaú en el Madrigal, del pesebre de mi burra / eres hermano carnal*" (José María IRIBARREN, *De Pascua a Ramos*, Pamplona, s.e., 1946; recogido en Vicente VEGA, *Diccionario ilustrado de anécdotas...*,, p. 908, número 3004).

San Roque, con su perrito,
que es un perrito rabón...
(Mismo juego.)
¡Libradnos de la ocasión
y tentación del Maldito: 1125
el grandísimo Cabrón!
(Mismo juego.)
O cualquiera de su grey...
(Mismo juego.)
Por la mula *(hace la cruz)* Por el buey *(igual)*
del establo de Belén...[133]
Amén.
LAS MONJAS. Amén. 1130

(Abre la caja la TORNERA, retirándose sorprendida y haciéndose cruces.)
TORNERA. ¡Jesús, María y José!

(Las monjas también se levantan y echan atrás todas santiguándose.)
ABADESA. ¿Qué es ello, hermanas?

(La ABADESA se acerca a la caja, sacando de ella una calavera que toma en sus manos.)
¿Este recuerdo les sorprende? Es el mejor mensaje que podía venirnos del mundo en este día...[134]

(Entran en escena en este instante, MELUSINA y SOR ASUNCIÓN)
Vengan, hermana y compañía, a ver el amigo que nos ha llegado a visitar como mensajero divino...

---

[133] Paradójicamente, las imágenes de la mula y el buey resultan también patrimonio del diablo, según le confiesa a Arlequín en el segundo acto (vv. 519-538).

[134] En la pintura, la imagen de la calavera simbolizando la muerte y la inconsistencia de la vida generó un tipo de obras conocidas bajo el título de "vanidades", pues recordaba a las primeras palabras de Salomón para deplorar la superficialidad de las cosas de este mundo (*Eclesiastes 1, 2*): "Vanidad de vanidades y todo vanidad" (*Enciclopedia Larousse, X*, Barcelona, Planeta, 1982, p. 10125). Aunque el origen del tema es precristiano, pues ya aparece un cráneo con la leyenda "Mors omnia aequat" en frescos de Pompeya, cuya idea es tomada del *Rapto de Proserpina (2, 302)* de Claudiano (*Aurea dicta*, Barcelona, Crítica (Lecturas de Filología), 1990, p. 70). En el primer miércoles de la Cuaresma se recordaba a los cristianos que el fin último del hombre terrenal es la muerte, con las palabras "recuerda que eres polvo y en polvo te convertirás", que acompañaban a la imposición de la ceniza (ver nota 83). "Es interesante notar que en uno de los cuadros reproducidos por Bergamín en su libro *Fronteras infernales de la poesía* (1959, entre las páginas 112 y 113), aparece toda la gama de motivos y emblemas típicamente barrocos, desde la calavera hasta el reloj" (Nigel DENNIS, "Tiempo y muerte en la poesía de José Bergamín (En busca de la claridad desierta)", *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación*, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997), p. 44).

(Se adelantan la hermana ASUNCIÓN y MELUSINA, quien al darse cuenta de que la calavera salió de la caja que hay en el suelo, se queda inmóvil como estatua, desplomándose luego desmayada. Todas las monjas acuden a socorrerla.)
ABADESA. ¿Qué sucedió? ¿Se ha desmayado? ¿Quién es esta penitente, hermana?
S.ASUNCIÓN. Ya le explicaré, madre Abadesa. Ahora la llevaremos a cualquier celda para que vuelva en sí...

(MINUTISA que, con sus acompañantes, estuvo escuchando del otro lado del torno, se precipita hacia el cordón y campanillea con violencia, sin que el DIABLO ni ARLEQUÍN puedan impedírselo. Sorpresa general. La ABADESA impone silencio con el dedo en los labios y dice con alta y gangosa voz:)
ABADESA. ¡Ave María Purísima!

(Sigue MINUTISA sin responder tirando alocadamente de la campanilla.)
¡Ave María Purísima!

(Las monjas vuelven a santiguarse con miedo susurrando entre ellas.)
¡Ave María Purísima[135]!

(Mismo juego.)
ABADESA. Vaya hermana tornera a averiguar qué cosa sea, mientras nosotras atendemos a la desmayada, llevándola a la celda de la hermana Asunción. Vamos.

(Entre varias hermanas se llevan el cuerpo desmayado de MELUSINA, saliendo todas las demás y la ABADESA, con la calavera en las manos. La TORNERA, santiguándose, se dirige al torno, escuchando, y como sigue el campanilleo, sin respuesta del otro lado, volviendo a santiguarse abre una rendija de la puerta, para mirar, entrando entonces MINUTISA de un empellón, y tras ella, ARLEQUÍN y EL DIABLO.)
TORNERA. ¡Jesús!
MINUTISA. Salud, hermana. Pronto, dígame dónde está mi señora Melusina...
TORNERA. ¡Bendito sea Dios! ¡Qué buena gente por acá! Pero digan sus reverencias, ¿quién es esta jovencita tan alocada?...

(Besa la TORNERA la mano de ARLEQUÍN, mirando al DIABLO de reojo.)
DIABLO. Todo se lo diremos, hermana; venimos en busca de Melusina, que se refugió en este Convento, huyendo de los que la perseguían para matarla. Creemos que ha venido a esconderse aquí. Díganos, si vino, dónde está.
TORNERA. Ahora mismo se la llevaron desmayada. Síganme y la verán... ¿Es esta jovencita de su familia?
MINUTISA. Soy su servidora.
TORNERA. Pues sígame. *(Viendo que los otros vacilan.)* ¿Ustedes esperan?
DIABLO. Preferimos esperar aquí.

(Salen la TORNERA y MINUTISA.)
ARLEQUÍN. Siento que me ahogo aquí dentro. Siento que me falta la luz y el aire.

---

[135] La respuesta que esperaba toda la congregación a esta jaculatoria, que han repetido hasta tres veces, era "sin pecado concebida" (*cf.* vv. 961-962).

(Se quita el hábito y lo tira a la entrada del claustro.)
DIABLO. No sé si hemos perdido la partida. Esperemos.
ARLEQUÍN. Yo me voy. Quédate tú si quieres.
DIABLO. Pero, ¿y la cabeza de Meluso?
ARLEQUÍN. Han debido guardarla las monjas como una reliquia.

(ARLEQUÍN se dirige a la puerta para marcharse.)
DIABLO. *(Con las manos en la cabeza)* ¡Ay, ay, ay, ay...!
ARLEQUÍN. ¿Qué te pasa? No grites de ese modo. Vas a alarmar a todo el mundo...
DIABLO. *(lo mismo)* ¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay,...! ¡Que se me han pegado los cuernos a la cabeza[136] y no puedo quitármelos ahora!...
ARLEQUÍN. ¡Ya te los quitarás en el Infierno! Vamos.

(Salen los dos. Sigue oyéndose la campana lenta.)

MUTACIÓN

Escena Segunda

(El claustro y una celda del mismo convento; en la celda un catrecillo y una mesita donde arde un cirio, única luz que ilumina la escena, ante un crucifijo, delante del cual, una calavera[137]. MELUSINA, vestida con hábito de novicia, ayuda a MINUTISA a guardar sus trajes, zapatos, ropas y joyas en un cofre[138]. Es media noche. Se oye dar las doce campanadas[139] y el rezo de las voces gangosas de las monjas en coro. Luego, música

---

[136] Melusina, al no traicionar a Meluso, burla al Diablo, poniéndoles los "cuernos", a los que hace referencia el subtítulo de la obra.
[137] También Tirso de Molina nos ha dejado descrita a una ninfa penitente y arrepentida que "Una calavera lleva / en la mano izquierda y rasga / con la derecha y con una / piedra el pecho" (TIRSO DE MOLINA, *La ninfa del cielo*, en *Obras dramáticas completas, I...*, jornada III, escena V, p. 962). Véase también la nota 67 sobre su relación con el personaje cervantino de la hermosa Ruperta.
[138] No olvidemos que Goethe coloca a su Melusina en un miscrocosmos que su enamorado lleva dentro de un cofre similar al que intencionadamente da protagonismo Bergamín en esta escena: "qué grande no fue mi asombro al descubrir allí, ante mis ojos, un gran cuerpo geométrico de formas regulares, en el cual pronto tuve que reconocer a la cajita tal como la había depositado en el suelo! – Acércate, amigo mío, y llama con el anillo. Verás maravillas – díjome mi amada. Aproximéme y, apenas hube llamado cuando presencié, en realidad un gran milagro. Dos alas de edificio brotaron lateralmente y, al mismo tiempo, cayó algo como escamas y virutas de diversos lados, en forma que la caja apareció de repente ante mis vista con su puertas, ventanas, columnatas y todo lo que corresponde a un palacio completo" (J. W. GOETHE, *La nueva Melusina y otros cuentos...*, p. 52). Por otro lado, Tirso de Molina también jugó con el motivo del cofre como custodia, no de joyas mundanas sino celestiales en la jornada III de *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna* (*Obras dramáticas completas, II...*, pp. 1045-1047).
[139] El primer toque de campana fue al amanecer (Acto Primero, nota 65); el segundo al atardecer (Acto Tercero, nota 116) y ahora el último se escucha por la noche. A lo largo del texto este sonido se ha ido repitiendo en otros momentos (véase nota 110).

de órgano. La puerta de la celda está abierta al claustro por entre cuyos arcos se mira la noche estrellada.)

MELUSINA. *(Mientras da a MINUTISA joyas y ropa que guardar)*
Soñando que soñaba que yo era[140]
la misma que mi amor había soñado,
soñé que no pasara lo pasado
ni en memoria de vida pasajera:
como si todo lo que fue, no fuera 1135
más que un lejano ser, nunca acabado,
que no pasó, que pudo haber quedado
prendido a su esperanza venidera.
¡No fue, no es, no puede ser mentira
la imagen del amor en mi deseo, 1140
cuando en todo la siento que me mira
y yo la miro en todo lo que veo!
¡Si hasta creo sentirla que respira!
¡Quiero creerlo! ¡Quiero! Y no lo creo.

MINUTISA. Quieres creer, amando, que tu vida 1145
perece, como larva misteriosa,
y no ves que se torna mariposa
con la noche de estrellas encendida.
Creyendo que adelantas la partida
ganándole a la muerte cautelosa, 1150
no miras que le ofreces, engañosa,
desvanecerte por envanecida.
¿No sientes que el dolor te vuelve oscura,
como el viento, escondido en la arboleda,
volviendo temerosa la espesura? 1155
Huyes de la fortuna[141] porque rueda,
sin pensar que te cumple su ventura
cuando te deja lo que no te queda.

MELUSINA. Si miras un jardín abandonado,
buscando tu recuerdo en sus despojos, 1160
sientes que se adelantan a tus ojos
las imágenes muertas del pasado.
Todo lo que tu vida ha deseado,
lo vas pisando ahora en sus abrojos;
te cubren, enredados, los rastrojos 1165
de un fuego ya en cenizas aventado.

---

[140] Los versos 1131-1144 constituyen un soneto de inspiración calderoniana que aparece también en *Poesía, I,* p. 25. Sobre el tema del sueño en Bergamín, ver la nota 12 a *Tanto tienes.*

[141] Las primeras alusiones a la rueda de la fortuna proceden del siglo V antes de Jesucristo, pero serán Cicerón, Boecio, Alanus ab Insulis y el *Roman de la Rose* quienes establezcan esa iconografía particular de la diosa Fortuna. Para este tópico de tradición clásica y medieval, ver Pierre COURCELLE, *La "consolation de Philophie" dans la tradition littéraire. Antécédents et posterité de Boèce,* París, Études Augustiniens, 1967, pp. 127-152.

No das un paso que no encuentre un eco:
en ese bosquecillo, aquella fuente
que pudo ser la voz de tu ternura
ha enmudecido; como el árbol seco 1170
que te salta a los ojos de repente,
siendo la sola imagen que perdura.

(Termina de ayudar a MINUTISA, y acercándose a la mesita, toma en sus manos la calavera, acariciándola con ternura y cierta sensualidad como si acariciase a un gato; volviéndose luego, siempre con la calavera en las manos, para decirle a MINUTISA:)

MELUSINA. *(A Minutisa)* Mis trajes y mis joyas son para ti. Y lo que aún encuentres entre las cenizas de mi casa.
MINUTISA. *(Llorando)* Yo te lo guardaré todo, señora, para cuando vuelvas...
MELUSINA. No volveré.
MINUTISA. No digas eso, Melusina, ¿vas a renunciar a tu venganza?
MELUSINA. Ya estoy vengada.
MINUTISA. ¿Cómo?
MELUSINA. Con que no me vean.
MINUTISA. Te buscarán.
MELUSINA. ¿Por qué?
MINUTISA. Porque no podrán vivir sin verte.
MELUSINA. No me pueden ver, aunque quieran. ¿No querían quitarme la vida?
MINUTISA. Porque te aman.
MELUSINA. O porque me odian.
MINUTISA. ¿Y se odia lo que no se ama?
MELUSINA. Cuando se teme[142]. ¡Yo no saldré de aquí!
MINUTISA. ¿Pero crees en Dios, Melusina?
MELUSINA. Creo que Dios cree en mí.
MINUTISA. ¿No es eso orgullo?
MELUSINA. No, sino humildad.
MINUTISA. ¿Pues, cómo?
MELUSINA. Porque es amor y confianza.
MINUTISA. ¿Sólo eso?
MELUSINA. *(Acariciando la calavera)* Y miedo de la muerte.
MINUTISA. ¿Por qué la acaricias?
MELUSINA. Porque la temo.
MINUTISA. ¿Con eso la huyes?
MELUSINA. Trato de engañarla.
MINUTISA. ¿No te engañarás a ti misma?
MELUSINA. ¿No soy mujer?
MINUTISA. Y por serlo, ¿qué puedes contra la muerte?

---

[142] Diálogo parecido mantienen las dos protagonistas de *Medea, la encantadora,* dentro de ese conceptismo típicamente bergaminiano*:* "- CREUSA. Se teme siempre que se ama. - MEDEA. Las mujeres como tú, Creusa, no temen porque aman: aman porque temen. Los hombres como Jasón no supieron nunca de amor que no temiesen, porque lo que ama en ellos es su sangre. - CREUSA. Jasón me ama. - MEDEA. También me amaba a mí. - CREUSA. Temiéndote. A mí, no" (*Medea,* p. 301).

MELUSINA. Todo[143].
MINUTISA. ¿Por odio de ti misma?
MELUSINA. De la que fui, no de la que soy.
MINUTISA. ¿Qué fuiste, Melusina?
MELUSINA. Un espejismo: un bello reflejo del amor.
MINUTISA. ¿Imagen y semejanza divina[144]?
MELUSINA. Hasta que Dios quiso.
MINUTISA. ¿No lo quisiste tú?
MELUSINA. Para amar sólo lo que no debe amarse.
MINUTISA. ¿El qué? ¿No hay que amarlo todo?
MELUSINA. Todo, menos nuestro propio amor.
MINUTISA. ¿Por qué?
MELUSINA. Porque deja de serlo.
MINUTISA. ¿Nuestro?
MELUSINA. Al contrario: amor.
MINUTISA. ¿Tú mataste al tuyo?
MELUSINA. Sin querer.

(Vuelve a acariciar con cariño la calavera)
MINUTISA. ¿Y no querrías resucitarlo?
MELUSINA. *(Deja la calavera, con mimo, como si fuese a un niño en la cuna, al pie del Crucifijo, en la mesa, donde estaba, y se queda mirando las dos cosas largamente; luego dice con energía:)* No.
(Pausa.)
MINUTISA. Dios no te dio hijos
MELUSINA. Y el Diablo me dio una calavera.
MINUTISA. ¿No es el hijo de tu amor muerto?
MELUSINA. *(Queda pensativa un momento, y luego dice como si despertase de un sueño:)*
¡Eso, Minutisa, tú lo dijiste! Siempre es hijo del amor la muerte... El hijo de mi amor: una calavera. La muerte es lo que mi corazón ha engendrado.
MINUTISA. La muerte, Melusina, ¿no se engendra por nuestra sangre en hijos vivos[145]?

---

[143] Bergamín solía contar que fueron precisamente dos niñas –como representantes del género femenino - las que le salvaron del ateísmo y del suicidio (véase Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, pp. 34-35). Y a lo largo de su vida el poder salvífico de la mujer lo solía sintetizar en una frase como ésta: "la mujer es la única defensa contra el Demonio" (José BERGAMÍN, "Por tierra que todo es aire", *Nuevo Índice*, Madrid-México, 1 (enero 1982), p. 21).
[144] "Entonces dijo Dios: - Hagamos a los hombres a nuestra imagen, según nuestra semejanza, para que dominen sobre los peces del mar, las aves del cielo, los ganados, las bestias salvajes y los reptiles de la tierra" (*Génesis* 1, 26). Según la doctrina de la Iglesia, "de todas las criaturas visibles sólo el hombre es "capaz de conocer y amar a su Creador" (*Gaudium et spes* 12, 3); es la "única criatura en la tierra a la que Dios ha amado por sí misma (*Gaudium et spes* 24, 3), sólo él está llamado a participar, por el conocimiento y el amor, en la vida de Dios" (*Catecismo de la Iglesia Católica...*, p. 85).
[145] Vinculación entre el amor y la muerte por medio de los hijos que también se establece en *Medea, la encantadora* (vv. 39-40, nota 30), *La sangre de Antígona* (notas 64 y 77) y *La niña guerrillera* (nota 113).

MELUSINA. Cuando el amor no nos engaña con su vida.
MINUTISA. ¿Cómo?
MELUSINA. Haciéndonos creer que es nuestra.
MINUTISA. ¿Cómo puedes creer que es tuyo lo que no tienes?
MELUSINA. No queriendo tenerlo.
MINUTISA. ¿Tú no quisiste eso?
MELUSINA. Queriendo otra cosa.
MINUTISA. ¿Pues qué querías?
MELUSINA. Vivir de amor.
MINUTISA. ¿Tú sola?
MELUSINA. Solamente.
MINUTISA. Pues, ¿no se vive de amor solamente?
MELUSINA. Cuando solamente se muere.
MINUTISA. Y cuando se muere, de ese modo, por amor sólo, ¿es cuando se empieza a vivir de veras?
MELUSINA. O a creer que se vive. Eso empiezo a querer creer.
MINUTISA. ¿Luego, quieres creer en Dios, Melusina, creyendo que Él cree en ti? ¿Quieres creer que es su amor el que nos da la vida?
MELUSINA. Quiero creerlo, Minutisa, para no volver a creer más en lo que quise; en lo que más quería, que es en lo que no quería creer. Porque lo que más quise no era amor.
MINUTISA. ¿Pues qué era?
MELUSINA. *(señalándole la calavera)* Míralo. Tú lo estás viendo como yo: muerte.
MINUTISA. ¿Y lo quieres todavía?
MELUSINA. *(Queda un instante pensativa y luego dice, conteniendo el llanto:)* ¿Ves que no pude vengarme del mundo y ahora quieres que me vengue de Dios[146]?

(Pausa. Llega más fuerte y clara la música del órgano, precipitando en su catarata de sonidos las voces monjiles, que casi ahoga.)
MINUTISA. *(Terminando de arreglar las cosas en el cofre)* Ya están todos tus trajes guardados; como tu venganza[147], Melusina. ¿Renuncias de este modo al mundo o al amor?
MELUSINA. Al mundo[148].

---

[146] Nueva comparación entre Dios y el mundo (ver nota 122).
[147] "La venganza" de Melusina no se cumple, finalmente, pero esa cuestión adquiere un papel importante dentro de la trama de varios dramas románticos, aunque con consecuencias nefastas. Así la gitana Azucena parece lamentar, al final de *El trovador,* la aciaga suerte de su "hijo" adoptivo, aunque ha buscado a través de él vengarse de quienes quemaron en la hoguera a su madre (*El trovador....,* jornada I, escena primera, pp. 109-114; jornada III, escena primera, pp. 145-149 y escena III, p. 149; jornada IV, escena III, pp. 162-165, vv. 54-128; y jornada V, escena VI, pp. 188-191 y escena IX, pp. 197-198*);* mientras que Don Alfonso, el hermano de doña Leonor, intentando "vengar" el honor familiar, provoca el trágico desenlace de los dos personajes principales (*Don Álvaro o la fuerza del sino...,* jornada quinta, escenas IX-Última, pp. 163-170).
[148] Renuncia al mundo que la asemeja a otros personajes "arrepentidos" del drama del Siglo de Oro y del XIX. Así, en *Don Álvaro o la fuerza del sino* los dos protagonistas se refugian en la vida religiosa, pues don Álvaro ingresa en un convento franciscano con el nombre de padre Rafael - tal y como nos lo describe el duque de Rivas en las escenas II-V de la quinta jornada, en *Don Álvaro o la fuerza del sino...,* pp. 149-155-, y doña Leonor, por su parte, se retira como ermitaño (escenas IX- Última de esa misma quinta jornada, en

MINUTISA. Separando tu amor de tu venganza, ¿no te traicionas a ti misma?
MELUSINA. Tal vez me traiciono a mí misma para no traicionar mi amor.
MINUTISA. ¿Un amor que no es tuyo?
MELUSINA. Que es más que mío. No traiciono mi cuerpo vistiendo este sayal: lo enmascaro.
MINUTISA. De muerte.
MELUSINA. De alma.
MINUTISA. Tampoco lo traicionabas antes con tus otros vestidos, con tus otras almas, enmascarándote de vida. Máscara por máscara[149], ¿por qué cambias la de la vida por la de la muerte?
MELUSINA. Porque no es la vida ni la muerte lo que más quiero.
MINUTISA. ¿Pues qué quieres más?
MELUSINA. No lo sé todavía. Quiero querer, pero sin saber, sin poder saber lo que quiero. Vete, Minutisa. Es muy tarde. Mañana mandarás por todo. No vuelvas tú. Ahora nos despedimos.

(MINUTISA, llorando, besa las manos de MELUSINA y sale. Al cruzar el pasillo del claustro para salir, tropieza con el hábito que tiró ARLEQUÍN, se estremece como de frío, y luego lo mira y lo palpa, como si quisiera cerciorarse de que está hueco, acabando por ponérselo, como si se abrigase en él, y marchándose lentamente. Durante esta escena muda de MINUTISA, fuera, MELUSINA ha ido a arrodillarse ante el Crucifijo y la calavera, diciendo, al fin, como si rezara una oración:)
MELUSINA. Amor, aunque te escondas, si me hieres[150]

---

op. cit., pp. 163-170). E idéntica decisión toma la protagonista femenina en *El trovador*, quien decide ingresar en un convento al creer muerto a su amor (*El trovador...*, escena VI de la jornada segunda que se titula "El convento", pp. 137-138, vv. 101-138). Por su parte, encontramos varias figuras femeninas antecesoras en Tirso de Molina, como por ejemplo en *La santa Juana (trilogía hagiográfica)* y *La ninfa del cielo (Obras dramáticas completas, I...*, pp. 723-909 y pp. 911-971, respectivamente) o en *Quien no cae no se levanta (Obras dramáticas completas, IV...*, pp. 843-892). Bergamín recuerda otro ejemplo: "Tocamos dentro de nosotros mismos estas destemplanzas, no sólo en el salto de unas edades a las otras, sino en la brevísima carrera de un minuto. Dentro de este fugitivo término padecemos diversas e innumerables tropelías; unas veces nos asaltan los deseos de entregarnos a los deleites, faustos y pompas del mundo, persuadidos de nuestra corrompida imaginación e inquietos humores que en ellos está toda la bienaventuranza. Otras veces nos rodean las ansias de padecer y de vivir retirados, solos y escondidos de todo el humano comercio" ("De un momento a otro" (Torres Villarroel, *Vida de la V.M. Gregoria Francisca de Santa Teresa*), recogido por Bergamín en *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935, Signo y diseño de "Cruz y Raya" (1933-1936)...*, [cuadernillo azul], p. 4).

[149] Para el uso de la máscara, ver la nota 7 a *Tanto tienes cuanto esperas.*

[150] "Ya sola en la celda, arrodillada ante su Crucifijo y ante la única cosa que le queda de su vida anterior, la calavera de Conrado, *el hijo de [su] amor muerto*, Melusina pronuncia el soneto final con el fervor de una íntima oración, recuerdo de la gran poesía mística donde se funden intensa sensualidad y anhelo de Dios, cruce donde se quema y desaparece la oposición entre Amor divino y profano. El fervor amoroso - la última ribera para Melusina - no puede pronunciarse, sino a través de palabras *disparatadas*. La lógica formal no puede guiarnos en el entendimiento; hay que abandonarse *a la lógica del 'disparate'*

con la muerte que quiso enmascararte,
quiero poner mi vida de tu parte: 1175
¡házme querer por ti lo que tú quieres!
¿Cómo encontrarte en mí, pues que prefieres
encontrarme perdida por buscarte?
¡Enséñame a perderme y a encontrarte
perdido por tus propios pareceres! 1180
No sé si quieres tú, ni si yo quiero
otra cosa que ser la que no he sido,
para dejar de ser la que no soy.
¡Si me hieres de amor, de amor te hiero!
¡Si te pido por mí, por ti te pido! 1185
¡No me busques en mí si en ti no estoy!

(Ha ido haciéndose más fuerte y cercana la música del órgano, al mismo tiempo que cambia el runruneo gangoso del rezo monjil por voces claras infantiles que dicen lo que sigue: mientras MELUSINA, después de decir el soneto, y al oír el canto fuera ha vuelto a levantarse, saliendo al claustro, y asomándose a la noche estrellada[151]*.)*

LAS VOCES y MÚSICA. *(dentro.)*

Melusina enamorada,
más amorosa que amante,
celosa, porque constante,

---

como 'forma poética del pensamiento' para que 'tales proclamaciones [tengan] sentido, pero un sentido poético. Melusina realiza aquí su deseo de anulación, de pérdida de sí misma, para encontrarse" (Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*, AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, p. 172-173). Por su parte, González Casanova, entiende que "si Melusina le dice a Cristo: *¡No me busques en mí si en ti no estoy!* es porque el "hombre invisible" o interior requiere para formarse en plenitud encontrarse entusiasmado, en-si-mismarse primero y enfurecerse o salir de sí para perderse entrando en Dios. El hombre invisible es el que es visto por la divinidad porque está en ella, igual que el hombre sólo puede ver a Dios con los ojos de un alma que sueñe" (José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 82).

[151] Siguiendo a Pascal, Bergamín vincula la angustia existencial con la contemplación del cielo con estrellas: *Poesía, I*, p. 41, 205, 210, 229 y 251; *Poesía, II*, p. 19; *Poesía, III*, p. 52, 92, 93 y 137; *Poesía, IV*, p. 87, 125, 159, 188, 194 y 196; *Poesía, V*, p. 50, 71, 77, 83, 111, 129 y 143; *Poesía, VI*, p. 174, 209, 210 y 213; y *Poesía, VII*, p. 61. Ver también las notas 8 y 22 a *Medea*. En el Siglo de Oro, sin embargo, el tópico del cielo estrellado se veía "como señal inequívoca de una mano divina y omnipotente" y aparece en *Introducción del Símbolo de la Fe* de fray Luis de Granada: "¿Quién pudo criar tan gran número de lumbreras y lámparas para dar luz al mundo? ¿Quién pudo pintar una tan hermosa podería con tantas diferencias de flores, sino algún hermosísimo y potentísimo Hacedor? Maravillado desta obra un filósofo gentil, dijo: *Intuere coelum, et philosophare*. Quiere decir: mira al cielo y comienza a filosofar, que es decir: por la grande variedad y hermosura que ahí verás, conoce y contempla la sabiduría y omnipotencia del autor desa obra" (*Introducción del Símbolo de la Fe*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 296, 1989, IV, pp. 186-187). Véase para más información: "Notas complementarias", en Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo...*, pp. 261-262, nota 75.84.

si de amor desengañada; 1190
no pudiste, deseada,
escaparte del dolor;
y ahora lo puedes mejor
de tus ecos fugitiva.
¡Viva, Melusina, viva, 1195
porque ha vencido al amor![152]
El amor que te arrebata
hurtándote a la venganza,
te devuelve a su mudanza
cuando a la vida te ata; 1200
por querer lo que te mata,
queriéndolo sin temor,
lo estás queriendo mejor
que de tu querer cautiva.
¡Viva, Melusina, viva, 1205
porque ha matado su amor!

MELUSINA. *(desde el claustro, asomada a la estrellada nocturna.)*
Sí, viva: como el lucero
que, de ilusión palpitante,
es un corazón distante
que quiere lo que yo quiero: 1210
como la flor, que prefiero
si se enciende de rubor
al prenderse en un temblor
como hace la llama altiva.

VOCES y MÚSICA. *(dentro.)*
¡Viva, Melusina, viva, 1215
porque ha nacido al amor!

(Sigue escuchándose la música, quedando MELUSINA en pie, asomada a la noche, mientras se hace la:)

MUTACIÓN

Escena Tercera

(Un bosque. Es de noche. La espesura y oscuridad del suelo contrasta con la transparente claridad del cielo estrellado. Una suave música distante.

Entran el DIABLO-POLICHINELA y EL ESPEJO-ARLEQUÍN. El DIABLO viene todo mojado, tiritando y sacudiéndose como un perro, y estrujando como una esponja el hábito de religiosa, que cuelga de un árbol para que se seque, mientras se hace el diálogo.)

ARLEQUÍN. ¿Caíste al río?

DIABLO. Lo pasé.
nadando como podía.

---

[152] Los versos 1195-1196, 1205-1206 y 1215-1216 se repiten, con alguna variante y son la respuesta a esa serie de ocho reiteraciones que casi cerraban el acto II y la escena III: “Muera, Melusina, muera, / porque ha matado su amor” (*cf.* la nota 113 a *Melusina y el espejo*).

ARLEQUÍN. ¿Y estaba el agua muy fría?
DIABLO. Hirviendo cuando yo entré: 1220
¡y eso que no me quedé!
ARLEQUÍN. ¡Pues tú la harías hervir!
DIABLO. Y al hervir fuera el reír[153]
que me he puesto hecho una sopa.

(Cuelga el hábito de una rama.)
ARLEQUÍN. Nadas y guardas la ropa, 1225
como se suele decir.
DIABLO. ¡Por vida de los Infiernos,
que no ardiera como estopa[154]!
ARLEQUÍN. Cada cual con lo que topa:
siempre que tope con cuernos. 1230
DIABLO. Éstos se me hacen eternos,
pues no los puedo arrancar.

---

[153] En los versos 1223-1226 se suceden una serie de refranes o frases hechas con ciertas variantes. Así, del refrán "Al freír será el reír" que "se usa indistintamente como llamada de advertencia o como amenaza emplazada, y siempre, eso sí, con sentido equívoco" (Luis JUNCEDA, *Diccionario de refranes, dichos y proverbios...*, p. 45). Se han otorgado diferentes orígenes a este refrán, de entre los que recogemos éste: "Cuéntase que en tiempos del rey Felipe IV había en la Corte un calderero que tenía la fama de ser un tuno redomado. Un pillo que esto supo se propuso engañarlo y reírse a su costa. Se fue a la tienda y pidió a éste una sartén; dióle el calderero una que estaba rota por abajo; éste no lo notó, pero le dio en pago una moneda falsa, que el sartenero guardó sin mirar; pero viendo que el comprador se estaba riendo, le dijo: *Al freír será el reír*. A lo que contestó el contrario: *Al contar será el llorar"* (José María IRIBARREN, *El porqué de los dichos...*, p. 134 y Vicente VEGA, *Diccionario ilustrado de anécdotas*...p. 108, número 417. Ofrece otras tres versiones IRIBARREN, *op. cit.*, pp. 134-135). También aparece la frase familiar "Nadar y guardar la ropa" que indica "proceder con cautela al acometer una empresa, para obtener el mayor provecho con el menor riesgo" (*DRAE*, p. 1284) o bien, en otra variante: "El mejor nadar es guardar la ropa" (*Refranero general ideológico español...*, p. 589, número 51581. No se recoge ni en el *Vocabulario de refranes* de CORREAS, ni el *Diccionario de refranes*, de Mauro FERNÁNDEZ (Madrid, Aldebarán, 1994), ni el *Diccionario de refranes* de Juana CAMPOS y Ana BARELLA (Madrid, Espasa, 1998). Bergamín era muy aficionado a otorgar nuevos matices o sentidos a ese tipo de expresiones populares, tal y como podemos ver, por ejemplo, en: *Poesía, I*, p. 116 y 256; *Poesía, II*, p. 33 y 189; *Poesía, III*, p. 41, 82, 83, 130, 175 y 181; *Poesía, IV*, p. 42, 51, 93, 132 y 180; *Poesía, V*, p. 39, 52, 70, 90, 139 y 187; *Poesía, VI*, p. 14, 15, 18, 21, 22, 28, 29, 31, 34, 35, 38, 41, 42, 96, 104, 106, 109, 112, 113, 118, 119, 126, 127, 128, 136, 137, 158, 167, 179, 171, 178, 195, 209, 212, 225, 230 y 238, y *Poesía, VII*, p. 44, 70, 86, 87, 89, 91, 94 y 99.

[154] Sobre la facilidad de arder de la estopa, y su vinculación con la pasión amorosa existen diversos refranes: "La estopa de junto al fuego, quítala luego" y "La estopa junto al mancebo, dígola fuego" (Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor Libros, 1992, p. 214); y también recogen algunos CAMPOS y BARELLA, (*Diccionario de refranes...*, p. 153, número 1534) y Mauro FERNÁNDEZ, (*Diccionario de refranes...*, p. 115).

ARLEQUÍN. No te los quieras quitar,
porque a fuerza de tirones
tanto crecen los bribones 1235
que te van a cornear.
DIABLO. De este bosque complaciente
me duele ya la cabeza.
ARLEQUÍN. ¿De qué bosque?
DIABLO. Del que empieza
al extremo de mi frente. 1240
ARLEQUÍN. ¿En sus crestas no se siente
primaveral florecer?
A mí me parece ver
que tanto te va creciendo
que ya te estás bosqueciendo. 1245
DIABLO. ¿*Pandemonium*[155] voy a ser?
ARLEQUÍN. Pues te emboscas de ese modo
serás, más bien, emboscado,
y el bosque el endemoniado
con tu nombre por apodo. 1250
Pareces cuernalotodo
con tus astas de venado,
que por cuernos bosquejado,
corneas el bosque todo.

(Mientras esto dice ARLEQUÍN, el DIABLO que se ha echado al suelo, se va, poco a poco, convirtiendo en arbusto, hasta fundirse y confundirse con las espesas ramas que le rodean[156]*. Entra en escena MINUTISA, enfundada en su hábito de religioso franciscano. ARLEQUÍN se esconde detrás de la espesura que ha formado de ramas el DIABLO, para no ser visto.)*
MINUTISA. Montes, prados, bosques, ríos[157], 1255

---

[155] "Del gr. παν, "todo", y δαιμονιον, "demonio"). Capital imaginaria del reino infernal. // Figuradamente, lugar en que hay mucho ruido y confusión" (*DRAE...*, p. 1074. Definiciones similares ofrecen MOLINER, II, (p. 555) y CASARES, (p. 615) y alude al mismo origen etimológico Corominas, (*Etim., IV*, p. 442). No aparece ni en COVARRUBIAS ni en el *Diccionario de Autoridades.*

[156] Primera metamorfosis de uno de los tres personajes de esta escena final. Este tipo de transformaciones constituye el tema fundamental de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde son numerosas las conversiones en flores o árboles, como las que sufrirán el Diablo y Minutisa. Así, "recordemos, entre otros, a Dafne convertida en laurel y a Siringe en cañas dentro del libro I, las Helíades en el árbol del ámbar, Narciso en la flor de su nombre, las amadas del Sol Leucótoe y Clitie en el árbol del incienso y el heliotropo respectivamente, Filemón y Baucis en árboles; en el libro X encontramos el mayor número de éstas: Cipariso en ciprés, Mirra en árbol aromático y Adonis en anémona, sin olvidarnos en la flor de su nombre, la misma en que se matamorfosea Áyax" (Consuelo ÁLVAREZ, y Rosa Mª IGLESIAS, "Introducción" a OVIDIO, *Metamorfosis,* Madrid, Cátedra (Letras Universales, 228), p. [46]).

[157] La décima encerrada en los versos 1255-1264 una serie de décimas vuelve a escucharse, con variaciones distintas, aunque jugando con las misma imágenes o temas después: vv.

que nuestros pasos calláis,
decidme: ¿dónde ocultáis
los humanos desvaríos?
¿Cómo empiezan mis desvíos
donde acaban mis pisadas? 1260
¿Este paraje es de hadas
que con mágico poder
ilusionan nuestro ser
con sus sombras encantadas?

VOCES. *(Dentro. Cantando.)*

Si no puede contemplar 1265
lo que no alcanza su vuelo,
quédese el alma en el suelo
sin más consuelo que amar[158].

MINUTISA. ¿Qué dice en el bosque umbroso
el silencio que me espanta? 1270

ARLEQUÍN. *(haciendo de eco*[159]*, oculto)* Canta.

MINUTISA. ¿Y el murmullo presuroso
del arroyo fugitivo?

ARLEQUÍN. *(lo mismo)* ¡Vivo!

MINUTISA. ¿Las altísimas estrellas
1275
qué dicen con su mirar?

ARLEQUÍN. *(lo mismo)* ¡Amar!

MINUTISA. ¿Pues las misteriosas huellas
que se esconden a mi paso?

ARLEQUÍN. *(lo mismo)* Acaso. 1280

MINUTISA. ¿Y la semilla esparcida
de la flor que se secó?

ARLEQUÍN. *(lo mismo)* Sí o no.

MINUTISA. ¿Y el anhelo de la vida
que en silencio se convierte? 1285

ARLEQUÍN. *(lo mismo)* Muerte.

MINUTISA. ¡Ay de mí! ¡Qué mala suerte!
¡Haber venido a parar
en cantar para espantar
el silencio de la muerte! 1290

(Se quita la capucha y canta.)

1327-1336 y vv. 1491-1499, donde, además se funde con la canción que vienen a continuación (vv. 1265-1268). Además de en estas dos décimas y quintilla más redondilla, aparece como quintilla suelta en los versos 1301-1305. *cf.* el apartado "Repeticiones y *juegos de niños*" del estudio introductorio a *Melusina y el espejo*.

[158] La canción que integran los versos 1265-1268 se repite tres veces más: una, con alguna variación (versos 1306-1309), y las otras dos, idénticas a esta primera (vv. 1323-1326 y 1477-1480).

[159] Recurso del eco, que ya había utilizado en *La niña guerrillera* (nota 68), y que vuelve a aparecer en *La cama* (nota 35).

Los ojos de Melusina[160]
no son de ningún color,
porque en ellos el amor
sus deseos ilumina.
¡Ay de aquél que lo adivina 1295
y no los puede mirar!
Porque no podrá olvidar
el color de su ventura,
si recuerda la dulzura
de haberlos visto llorar. 1300
Bosque, estrella, arroyo, flor,
decidme de qué color
es el aire que respiro;
de qué música, el suspiro;
de qué sabor, el amor. 1305

VOCES. *(Dentro, cantando.)*
Si no pudiera alcanzar
amor de tan alto vuelo,
quédese el alma en el suelo
sin más consuelo que amar.

MINUTISA. ¿Qué hay detrás del bosque? 1310
ARLEQUÍN. *(como antes)* El mar.
MINUTISA. ¿Y detrás del mar?
ARLEQUÍN. *(lo mismo)* El cielo.
MINUTISA. ¿Y detrás del cielo?
ARLEQUÍN. *(lo mismo)* El vuelo 1315
que no se puede alcanzar.
MINUTISA. Pues si no puede esperar
lo que no alcanza su vuelo,
quédese el alma en el suelo,
sin cielo, bosque, ni mar, 1320
ni más consuelo que amar
el mar, la tierra y el cielo.[161]
VOCES. *(Dentro, cantando.)*

---

[160] Nueva repetición de versos (1291-1300), con alguna diferencia respecto a la canción que inicia toda la obra (vv. 1-10). Para las variantes entre las dos versiones de la canción, ver el subapartado "Repeticiones y *juegos de niños*" del estudio introductorio a *Melusina y el espejo*. Por otra parte, "Melusina, eterno femenino, objeto de amor y de deseo, es inalcanzable. Sus ojos no revelan ningún color; cambian y varían según el capricho del amor: primera expresión de un tema fundamental que se desarrollará a lo largo de toda la obra y que podríamos indicar en la metamorfosis continua. Y precisamente a través de la metamorfosis, de la inalcanzabilidad del ser, Bergamín recupera uno de los grandes temas barrocos: la oposición entre esencia y apariencia, entre verdad y mentira" (Giuseppe GENTILE, y Rosa Mª GRILLO, "La poesía dramática de *Melusina y el espejo*, AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín...*, p. 159).

[161] En los vv. 1317-1322 sintetiza Minutisa la estrofa de cuatro versos cantada por las voces adentro y las preguntas y respuestas que han conformado su diálogo inmediatamente anterior con Arlequín (vv. 1310-1316).

Si no puede contemplar
lo que no alcanza su vuelo,
quédese el alma en el suelo 1325
sin más consuelo que amar.

MINUTISA. Bosque, estrella, arroyo, flor,
decidme si lo que miro
es el aire de un suspiro,
o el perfume o el color; 1330
si es canto el del ruiseñor
que en lágrimas se convierte:
pues ha querido mi suerte
que haya venido a parar
en cantar para espantar 1335
el silencio de la muerte.

(Se sale ARLEQUÍN de donde estaba oculto, adelantándose hasta MINUTISA[162]*.)*

ARLEQUÍN. No te tengo que decir,
porque tu razón lo advierte,
que lo que quiere la muerte
es no dejarte vivir; 1340
dejándote consumir,
si te desvive por fuera,
hace lo que el viento hiciera
con tu disfraz ceniciento,
apagando con su aliento 1345
el rescoldo de la hoguera.

MINUTISA. Si el viento de la pasión
me enmascara cenicienta,
no apaga, como aparenta,
el fuego en mi corazón: 1350
que este sayal de ilusión
con que al parecer me apresa,
me aprisiona porque expresa
la llama dentro prendida,
pareciendo desvivida 1355

[162] Sobre este diálogo entre Minutisa y Arlequín nos dice González Casanova: "Minutisa, la doncella del Alma, la mujer cotidiana y mínima, la cenicienta de la historia patriarcalista, será la conciencia vital del Alma, la feminidad natural de la cual se ha de servir ésta para serlo verdaderamente, para soñar cada día la resurrección humana, su renacimiento. La mínima Minutisa, revestida del hábito franciscano que antes vestía Arlequín, dialoga con éste el valor de su feminidad: declara Minutisa que su misión es espantar la muerte con su canto. Arlequín proclama que tras la cenicienta imagen de la mujer arde el fuego que consumiéndose se eleva al cielo. La mujer, ¿qué menos puede ser que reflejo de la divinidad amorosa entre el Diablo y el espejo?. Su solo parecer da la vida y quita la muerte. A lo que añade Minutisa que ella no hace más de lo que hace todo lo viviente: vivir es un dolor que nos conduce a Dios" (José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro...*, p. 47).

para más viva sorpresa.
ARLEQUÍN. ¿Prendiéndote en llamarada
te escondes en la ceniza?
Pues hazte la perdidiza
para poder ser hallada: 1360
como hace la enamorada
en el divino *Cantar*[163],
para poderse encontrar
en la llama del que ama.
¡Deja de llamarte llama 1365
o déjate llamear!
Minutisa, tú eres flor
que nace de la ceniza,
salamandra[164] escurridiza
de la hoguera del amor: 1370

fénix[165], dijera mejor,

---

[163] *Cantar de los Cantares*, 3, 1- 4. Alude a este mismo pasaje en el texto correspondiente a la nota 18 de *Tanto tienes cuanto esperas*.

[164] "Insecto muy parecido al lagarto, aunque más pequeño; pero tan venenos, que no solo mata, e inficiona las plantas con su mordedura, sino con una saliva blanca, la que assegura Plinio li. 10, cap. 67, que tocando en qualquiera parte del cuerpo se cae todo él el pelo. Tiene tres quartas de largo: la cabeza aguda, los ojos grandes, la cola hendida, los pies con quatro uñas en cada uno, y el lomo sembrado de manchas negras y amarillas, a modo de estrellas. Echada al fuego parece que por su humedad, o su pelo le amortigua por algun espacio; pero permaneciendo en él, siente su actividad. Dice Plinio en el capítulo siguiente, que ni es macho, ni hembra, como sucede en las anguilas, y que no engendra (...) Metaphoricamente significa lo que se mantiene en el fuego del amor, o afecto" (*Autoridades, III,* p. 21). El mismo *Diccionario de Autoridades* cita un ejemplo donde se asocia su imagen con el fénix, tal y como hace Bergamín en estos versos: "REBOLL. Ocios, Rom.7. *Que Phenix renace en ellas, / y vive en mi Salamandra, / a eladas sombras de olvido, / activamente negada*" (*ibidem*). Su imagen ya aparece citada en *Tanto tienes cuanto esperas*, nota 17 y *La hija de Dios*, nota 58.

[165] "Ave fabulosa, que los antiguos creyeron que era única y renacía de sus cenizas. Lo que es exquisito o único en su especie" (*Diccionario de la Lengua Española*, tomo I, Madrid, RAE..., p. 958). Se supone que era "animal sagrado entre los egipcios. Este nombre, de origen griego, corresponde al egipcio *benu*, que es, según se verá más adelante, la propia denominación del ave fénix. El primero que habló de este ave fue Herodoto, quien en el lib. II, c. 73 de su *Historia* dice lo siguiente como de referencia ajena: 'No la he visto jamás en realidad y sí únicamente pintada (...) Dicen de ella una particularidad que a mí me parece increíble, y es que, según afirman los egipcios viene de Arabia, trayendo consigo el cadáver se su padre, envuelto en mirra y al llegar, le da sepultura en el templo del Sol (....)'. El otro testimonio acerca del ave fénix es de Plinio, quien en su *Historia Natural*, libro X, c. 2 (...) dice: 'La India y la Etiopía producen pájaros de muy variados colores y tales plumas que la pluma no acierta a describirlos; pero el más hermoso es el que nace en Arabia y que, a no ser pura fábula, es único en el mundo y no se le ve sino raras veces. Dícese que es del tamaño del águila y que el plumaje que le rodea el cuello

que para volar al cielo,
quema primero en el suelo
la vida que la desmiente,
y apenas la pierde, siente, 1375
que se levanta en un vuelo.
Estás, porque eres mujer,
entre el Diablo y un espejo[166]:
si no fueras un reflejo,
¿qué menos podrías ser? 1380
Porque, al sólo parecer
con que te ofreces mentida,
estás dándonos la vida
y quitándonos la muerte
como si hicieras, de suerte, 1385
que te dieras por perdida.

MINUTISA. No hago otra cosa que hacer
lo que todo lo que vive,
cuando alienta y se desvive
para hacer su parecer. 1390
¿No ha empezado la mujer
por parecer ella sola?
La sirena[167], que en la ola

---

brilla como el oro, por lo demás es de color púrpura con cola azul entremezclada de plumas rosas, con crestas debajo del cuello y la cabeza adornada con un penacho' (...) Pero aunque la fábula del resurgimiento de sus cenizas haya sido de invención posterior, el Fénix mismo es de fecha muy remota, pues se halla en monumentos erigidos en los comienzos de la XVIII dinastía (...) Tanto la forma como las variantes de la leyenda acerca del Fénix, le dan un carácter más de conseja popular que de dogma oficial; no cabe duda, sin embargo, de que tiene íntima relación con la religión mística de Egipto y lo cierto es que Horapello y Tácito hablan del Fénix como símbolo del Sol (...) y A. Wiedemann (...) prueba con bastante fuerza que *benu* era el símbolo del Sol en su orto, por lo cual se le representa como *autoengendrador* y se le llama el *alma de Ra* (el Sol), el *corazón del Sol renovado"* (*Enciclopedia universal ilustrada, XXXIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1918, pp. 675-676). Covarrubias cita diversas fuentes antiguas: Plinio, Tácito y Dión, a la vez que sugiere que el origen etimológico de la palabra se refiere al color púrpura del ave (*cf.* COVARRUBIAS, pp. 588-589).

[166] Minutisa se encuentra como Melusina en el acto Primero (escena II, p. 177 y ss.), entre el diablo y un espejo.

[167] Según el relato d'Arras, Melusina tendría la mitad superior de su cuerpo con figura de mujer, y la parte inferior con figura de serpiente, lo que le asemeja a una sirena: "Melusina, te convertirás todos los sábados en serpiente del ombligo para abajo; si encuentras a un hombre que te quiera tomar por esposa, debe prometerte que no te verá ningún sábado, y si te descubre que no lo revelará a nadie: así vivirás normalmente, como cualquier mujer y morirás de forma normal" (Jean D'ARRAS, *Melusina o la noble historia de Lusignan...*, p. 8). En su origen, la Grecia clásica, las sirenas eran pintadas con "cuerpo de pájaro y cabeza de mujer" y la literatura las describe "por su canto embelesador que atraía a los hombres que pasaban cerca de ellas; si no resistían a tal seducción, su muerte era segura" (*Enciclopedia universal ilustrada, LVI*, p. 763). Por otro lado, esa iconografía

quiere ser naturaleza,
acaba por donde empieza, 1395
que es por morderse la cola.
Si la mujer es quimera
con su cola de pescado,
¿no lo sabe, enamorado,
quién más pescarla quisiera? 1400
Tropezando en lo de afuera
con lo de adentro se espina.
Que para ser femenina
tiene siempre la mujer,
al menos al parecer, 1405
que parecer que es divina[168].
¿Qué sería de Melusina
palpitando en un lucero
si no se hubiese primero
enconado en una espina? 1410
Ahora, cuando adivina
su corazón sideral,
arde como en un fanal
la llama que ardía fuera,
mirando en la calavera
1415
su única imagen real.

ARLEQUÍN. ¿Por qué la apariencia bella
ha de parecer que miente
cuando la vida se siente
sólo espejada por ella?
1420
¿Miente por lucir la estrella?
¿Por dar su aroma la flor?
¿Por cantar el ruiseñor,
y por murmurar el río?
¡Cuando no es tuyo ni mío 1425
nunca nos miente el amor!
Mentira el amor se hace

---

guarda cierta relación con la tarasca o "figura de mujer montada encima de un dragón. Salía cada año en cabeza de la procesión del Corpus" (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca*, edición de José María Díez Borque, Madrid, Taurus (Sección Clásica, 141), 1984, p. 91).

[168] Para el carácter divino de Melusina, ver las notas 99 y 124. En conversaciones y escritos había defendido la esencia divina de la mujer en general: "La mujer no puede tener derechos humanos (ni sus obligaciones correspondientes). Tiene privilegios divinos. Como la niñez. Y tal vez la vejez" ("Por tierra que todo es aire", *Nuevo Índice*, Madrid-México, 1 (enero 1982), p. 21); o "La femme n'est jamais séparée de Dieu. Elle est divine. Elle ne peut pas pécher. L'homme a quitté le Paradis, pas la femme. Elle y est toujours. Et celle peut faire tout ce qu'elle veut (Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AAVV, *José Bergamín...*, p. 173, [Madrid, 3-VIII-1976]).

al querérselo apropiar;
pues dejándole pasar
la mentira se deshace. 1430
Si la vida se complace
en el cristal de una fuente,
haciéndose trasparente
al deshacerse en huida,
¿por qué quieres que tu vida 1435
no haga como la corriente?
No te engañas por amar
si no dicen tus engaños:
“por mí no pasan los años”:
¿pues por qué no han de pasar? 1440
¿Por qué te quieres quedar
cuando te quedas sin nada?
¿No se queda eternizada
en un olor y un color
al encenderse una flor 1445
por cada estrella apagada?
Si una noche las estrellas
son eternidad de amores,
y en un día son las flores
tan eternas como ellas[169]; 1450
si tanto duran centellas
de luz, olor y color,
eternizando el amor
breve tiempo pasajero,
¿no huye lo perecedero 1455
para quedarse mejor?
Aunque inmóvil te reflejas
en el agua trasparente,
quedándose en la corriente
la imagen en que te espejas, 1460
no es esa sombra, que dejas
de ti misma desvivida,
ninguna ilusión perdida
sino la misma razón
de que sea una ilusión 1465
el apropiarte la vida.
Deja que vida y amor
pasen por ti, como pasa
la luz por la leve gasa,
por la música el temblor, 1470
y la palabra mejor
por el silencio evadida:
que ni el amor ni la vida

[169] Nueva conexión entre las flores y las estrellas como ejemplos de la fugacidad de las cosas (*cf.* notas 73 y 114).

te los puedes apropiar
sin tenerlos que matar 1475
para detener su huida.

VOCES. *(Dentro, cantan.)*

Si no puede contemplar
lo que no alcanza su vuelo,
quédese el alma en el suelo
sin más anhelo que amar. 1480

(Empieza a clarear débilmente el día [170]*, aclarándose muy poco a poco la escena. MINUTISA se quita el hábito que deja caer al suelo, y echándose ella misma después, desaparece, apareciendo en su lugar una gigantesca MINUTISA encarnada*[171]*. Entonces ARLEQUÍN se adelanta al proscenio para decir:)*

ARLEQUÍN. *(Al público)*
Público: con tu favor[172],
Melusina está en su estrella;
bosque enredado por ella
se hizo el Diablo enredador;
Minutisa es una flor 1485
al primer albor nacida:
y yo, espejo de la vida,
para hacerme tu conciencia,
voy a tomar la apariencia
de un arroyo[173] en clara huida. 1490

(Hace una graciosa pirueta y sale corriendo.)

VOCES. *(Dentro, cantan)*

Bosque, arroyo, estrella y flor,
si los llamas serán llamas,
como todo lo que amas,
de un solo fuego de amor.
Pues si no puede lograr 1495

---

[170] Este tercer acto había empezado al atardecer y acaba con el amanecer del día siguiente (ver la nota 6).

[171] Para la explicación de la metamorfosis de Minutisa en flor, ver la nota 75 a *Melusina y el espejo.*

[172] Invocación al público que ya vimos en *Tanto tienes*, nota 157.

[173] "El manantial piensa, el arroyo discurre. Pensar no es discurrir: discurrir es huir del pensamiento" manifestaba Bergamín en uno de sus aforismos (*El cohete y la estrella. La cabeza a pájaro...*, p. 130). Respecto a las "fluidificaciones" o transformaciones en agua, existen algunas dentro de las *Metamorfosis* de Ovidio: las de Cíane, Aretusa, Biblis y Egeria en fuente (OVIDIO, *Metamorfosis...*, Libro V, p. [470], vv. 425-437 y p. [379], vv. 632-637; Libro IX, p. [542], vv. 661-665; y Libro XV, p. [778], vv. 547-551), o la de Acis y Egeria en río (*op. cit.*, Libro XIII, p. [701], vv. 893-897).

lo que no alcanza su vuelo
quédese el alma en el suelo
sin más consuelo que amar
el mar, la tierra y el cielo.

(Va cayendo con mucha lentitud el)

TELÓN

PRESENTACIÓN DE *¿A DÓNDE IRÉ QUE NO TIEMBLE?*

Nos encontramos en el caso de *¿A dónde iré que no tiemble?* con la única pieza de Bergamín en la que la existencia de dos ediciones escritas de la obra presentan algunas diferencias textuales importantes. Lo cierto es que no son excesivas las variantes que encontramos entre los fragmentos del único acto conservado de una versión y otra, pero sí lo suficientemente notables como para reseñarlas en nota a pie de página.

Para nuestra edición, hemos elegido como texto base el que aparece en *Revista de Guatemala*[1], no sólo por constituir la versión última - ya que apareció dos años después que los fragmentos publicados en *Marcha*[2] – sino también porque incluye, por su parte, acotaciones sobre la entrada o salida de personajes así como la señalización de cambios de escena que nos ha parecido útil transcribir. Por su parte, la edición uruguaya incorpora un fragmento más que la aparecida en Guatemala, y también presenta el resumen del argumento de las otras dos jornadas, de las que no poseemos ningún fragmento o noticia escrita.

Para indicar las diferencias textuales entre los textos, utilizaremos un aparato positivo[3], es decir, que indicaremos el texto que se edita y la variante del otro testimonio escrito. Usaremos la cursiva y una abreviatura para cada una de las ediciones: *M* para *Marcha* y *RG* para *Revista de Guatemala*. Así, por ejemplo, en el caso del título, anotamos que ¿A dónde iré que no tiemble? (Drama en tres jornadas y en verso original)*: M* ¿A dónde iré que no tiemble? Acción dramática en tres jornadas:, para indicar que ambas ediciones llevan diferente subtítulo. En el caso de que sea un fragmento el que se omita en una versión, lo reseñamos con la abreviatura en cursiva *om.* y copiando íntegramente o en parte – recurriendo a un paréntesis con puntos suspensivos (...) y poniendo sólo el principio y el final del fragmento – el texto que se incluye en la otra versión. No reseñaremos los posibles cambios de puntuación, pues pudieron verse sujetos a criterios ajenos al propio Bergamín.

Distinguiremos este tipo de notas con un asterisco – en el caso de títulos, acotaciones, o entradas y salidas de personajes – y con el número del verso en los otros casos. Mantenemos, por otro lado, la numeración que es habitual en las otras piezas para las anotaciones que comentan o glosan un determinado vocablo o pasaje del texto.

Hemos reproducido el texto tal cual aparece en ambas ediciones, pues únicamente hemos eliminado un error ortográfico: sólo (v. 99); añadido dos encabezamientos para indicar el cambio escénico: "**[UNA ESCENA]**" (p. 271 y 279); y puesto en cursiva la canción que cierra esta única jornada conservada (vv. 334-341), siguiendo el ejemplo de las reproducciones anteriores (vv. 15-172 y 208-215).

---

[1] *Revista de Guatemala*, Guatemala, I, 1 (abril-mayo-junio 1951), pp. 110-121.

[2] *Marcha*, Montevideo, 510 (30 diciembre 1949), pp. 12-13.

[3] El aparato positivo fue utilizado por Alberto Blecua en su edición crítica del *Libro de buen amor* (Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 70), 1992, p. CII), siguiendo los criterios de su *Manual de crítica textual* (Madrid, Castalia, 1983, pp. 147-152).

¿A DÓNDE IRÉ QUE NO TIEMBLE?

(Drama en tres jornadas y en verso original*)
- Acción en Guatemala. Siglo XVI**.-
(1951)[1]

*La noticia*** de la muerte de Alvarado[2] llega a su mujer Doña Beatriz[3], en*

---

* ¿A dónde iré que no tiemble? (Drama en tres jornadas y en verso original)*: M* ¿A dónde iré que no tiemble? Acción dramática en tres jornadas
** *om. M.*
*** "La noticia (...) Jornada primera)" *om. RG*

---

[1] La primera versión de la obra, publicada en *Marcha,* es de finales de 1949.
[2] Pedro de Alvarado, conquistador español (Badajoz 1485-México 1541), fue uno de los más leales colaboradores de Hernán Cortés. En 1523 partió hacia América Central con un reducido ejército con el que se apoderó de Guatemala y El Salvador. Fundó Santiago de los Caballeros de Guatemala (1524) y en 1527 Carlos V le nombró gobernador, adelantado y capitán general de Guatemala. En 1539 se dirigió a México para preparar con el rey de Mendoza una expedición a las islas de Poniente, pero, mientras tanto, los indios se sublevaron en Nueva Galicia. Alvarado acudió allí y en el asalto al peñón de Nochistlán fue gravemente herido y murió a los pocos días (para más información, ver Jesús M. GARCÍA AÑOVEROS, *Pedro de Alvarado*, Madrid, Historia 16 / Quorum, 1986; *Historia general de España y América, VII,* Madrid, Rialp, 1991, pp. 295-304; Miguel ALONSO BAQUER, *Generación de la Conquista,* Madrid, Mapfre, 1992, pp. 116-118; y *Gran Enciclopedia de España y América, IV: El descubrimiento. Siglo XV-Siglo XVI,* Madrid, Espasa-Calpe /Argentaria, 1983, pp.180-182 y 190-191).
[3] Bergamín suele utilizar el nombre de la enamorada de Dante como ideal de la mujer: *Poesía, I*, p. 45 y 174; o en "El pozo de la angustia": "Antígona reflexionada, cristianizada en su reflejo, nos ofrece en el pensamiento cristiano con que Kierkegaard la desenmascara de sí misma, su íntima, melancólica autenticidad desnuda. El romántico pensador cristiano, despertándola de entre los muertos, la saca del infierno. Para reintegrarla, enteramente, a su trágico ser. Para abrirle su purgatorio. Esta dulce figura se parece, entonces, más que a sí misma, a la celeste imagen de la Beatrice dantesca. Como a ella - beatificada, santificada- nos la muestra el desnudo pensar cristiano de Kierkegaard, frente a los cielos: *pura, dispuesta para comparecer ante los astros (Pura e disposta a salire a le stelle!)*" (en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp. 179-180). En este caso, también es el nombre real de la segunda mujer de Alvarado, Beatriz de la Cueva, con quien desposó en 1537 (Jesús M. GARCÍA AÑOVEROS, *Pedro de Alvarado...*, p. 158); tras enviudar de su primera esposa y hermana de ésta, Francisca de la Cueva, con quien contrajo matrimonio en uno se sus viajes a España, entre 1526 y 1530, "considerando, seguramente, irregular su matrimonio con la princesa tlaxcalteca Luisa Xicontécatl. Así ganó el apoyo del secretario del Consejo, Francisco de los Cobos, pariente de la familia Cueva". (*Gran Enciclopedia de España y América, IV: El descubrimiento. Siglo XV-Siglo XVI...*, p. 180). Sin embargo, Francisca de la Cueva murió durante su viaje a tierras americanas (*ibidem* e *Historia*

Guatemala, cuando ésta, acompañada de sus damas españolas, estaba esperando ansiosamente la vuelta de su esposo. En esta primera jornada la acción representa el Palacio de Alvarado. Durante las primeras escenas, las damas de Doña Beatriz la rodean, acompañándola de música y canciones. Al comenzar, aparece un jardín que se supone que comunica con las habitaciones de Doña Beatriz, en palacio. Las escenas siguientes en el interior del palacio. Las últimas escenas de esta primera jornada, dando vistas a la capilla, haciéndose muy visible un gran Crucifijo sobre el altar y su sombra, proyectada en el suelo y los muros.

Al comenzar el acto es de día, un atardecer luminoso; luego oscurece hasta cerrarse en noche por completo. Durante esta primera jornada la acción se limita a la noticia de la muerte del conquistador, traída por un mensajero hasta Guatemala. Doña Beatriz, sus damas, un mensajero y el Obispo Marroquín[4] *alternan el diálogo.*

En la jornada segunda, la ciudad entera, cubierta de luto por orden expresa de Doña Beatriz, celebra con solemnidad y duelo lujosísimo, los funerales del esposo muerto, y en asamblea, reunida en palacio, consagra a Doña Beatriz gobernadora[5]*, mientras la*

---

general de España y América, VII..., p. 295).

[4] El licenciado don Francisco Marroquín fue el primer obispo de Guatemala. "Alvarado tuvo el acierto de traerse consigo a Guatemala al licenciado Francisco Marroquín, que había llegado a México con su primer obispo, Zumárraga, y que ejercía el cargo de juez eclesiástico en la diócesis. A solicitud del Emperador, siguiendo los deseos de Alvarado, fue nombrado primer obispo de Guatemala el 18 de diciembre de 1534, fecha en que la gobernación quedó erigida en diócesis. El siete de abril de 1537 es ungido obispo en México por Zumárraga, siendo el primer obispo que se consagró en el Nuevo Mundo. (...) Hombre culto, muy activo y con buenas dotes de gobierno, desempeñó una excelente labor en los casi veinte años que estuvo al frente de su diócesis; ejerció saludable influencia en los difíciles asuntos políticos que le tocó vivir, y dio muestras de gran realismo. Su idea era que los indios sirvieran a los españoles, pero sin cometer excesos y tratándolos con el mayor respeto" (Jesús M. GARCÍA AÑOVEROS, *Pedro de Alvarado...*, pp. 135-136). En alguna carta al rey había manifestado sus quejas porque don Pedro se ocupaba más por las armas que por la gobernación (Ver C. SÁENZ DE SANTAMARÍA, *El licenciado don Francisco Marroquín primer obispo de Guatemala (1499-1563). Su vida, sus escritos*, Madrid, 1964, donde se incluye toda la correspondencia conocida de Marroquín). Apoyó a Doña Beatriz en su cargo de gobernadora y, junto Francisco de la Cueva, se erige tras la muerte de ésta en líder de la ciudad. "Se decide el traslado, primero a Chimaltenango y luego, por la intervención del ingeniero real Juan Bautista Antonelli, que acierta a pasar por la región, al valle de Panchoy, donde se reúne oficialmente el cabildo por primera vez" (*Historia general de España y América, VII...,* p. 304).

[5] Efectivamente, la tristeza de doña Beatriz de la Cueva por la muerte de su marido le condujo no sólo a estar "algunos días sin comer ni dormir y sollozando continuamente", sino que, para "que el decorado de sus habitaciones estuviese de acuerdo con el estado de su alma, mandó pintar de negro todas las salas de palacio. Pasados nueve días, llamó a su presencia a todas las autoridades manifestándoles su decisión de desempeñar todos los cargos de su marido, jurando el 9 de septiembre de 1541 y nombrando lugarteniente a Francisco de la Cueva, hermano suyo" (*Enciclopedia universal ilustrada, XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, p. 1046).

[6] Dicho sobrenombre aparece confirmado en diversas fuentes históricas (*ibidem; Historia general de España y América, VII...,* p. 304; y Jesús M. GARCÍA AÑOVEROS, *Pedro de*

confirma el Rey, desde España. Doña Beatriz acepta, tachando su nombre al firmar y escribiendo: "la sin ventura[6]*".*

La jornada tercera expresa la inquietud popular ante el empeño de Doña Beatriz de paralizar por el luto y los llantos la vida de la ciudad toda. El Obispo Marroquín, que reprocha a Doña Beatriz su conducta desesperada[7]*, es desoído por esta, entretanto empiezan a sentirse los primeros temblores que precipitan, en la noche, la destrucción de la ciudad*[8]*, anegada por el agua y el barro. Doña Beatriz, que se ha refugiado en la capilla*[9]*, muere abrazada al Crucifijo que blasfemó, y la acción termina con el relato de Doña Juana al Obispo Marroquín, entre las ruinas de la ciudad agonizante.*

(Publicamos algunos fragmentos de la Jornada primera)

Jardín del Palacio Alvarado. Es de día.

Alvarado.., p. 148).

* "Jardín del Palacio (...) su camarera"*: M om..*
** CANTO Y MÚSICA: *M om.*

---

[7] También la desesperación constituirá el tema fundamental de *La sangre de Antígona* y de algunos poemas: "Cae sobre mi vida la esperanza / como un enorme peso de vacío: / me aprieta el corazón, me angustia el alma / como si me asomase a un precipicio: / abajo el mar, encima el alto cielo, / yo, al borde, desasido de mí mismo, / espero, siempre espero, espero tanto, / que esperar se me vuelve oscuro olvido" (*Poesía, I,* p. 122); "Tal vez porque no quise de mí mismo / dejar a los demás memoria amarga, / adentrándose en mí, sin yo quererlo, / se me quedó en el alma. / Y le he dado su dejo de amargura / a mi voz solitaria / un eco melodioso y dolorido / de su desesperanza" (*Poesía, V,* p. 14). *cf. Poesía, I,* p. 190; *Poesía, III,* p.173; *Poesía, V,* p. 61 y 158.

[8] La primera ciudad de Guatemala, con el nombre de Santiago de los Caballeros, fue fundada el 27 de julio de 1524 por Pedro de Alvarado. También fue conocida como Santiago de "*Guatemala* por ser ése el nombre de la región cakchiquel" (*Historia general de España y América, VII...,* p. 295 y 298). Tres años más tarde su hermano, Jorge de Alvarado la trasladó a Almalonga (actual Ciudad Vieja), al pie del volcán Agua, a causa de las luchas con los aborígenes. Almalonga fue destruida por una erupción del volcán el 11 de septiembre de 1541, y la capital pasó a la actual Antigua, localizada en el valle de Pachoy. Aunque, "el 29 de julio de 1773 fue destruida por un terremoto, fundándose nuevamente en el lugar que actualmente ocupa la ciudad de Guatemala" (*Enciclopedia Espasa, XI,* Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 6021).

[9] Los hechos ocurrieron el 10 de septiembre de 1541, por lo que Beatriz de la Cueva "no fue gobernadora más que día, pues al siguiente de su nombramiento se desplomó la capilla donde hacía oración a consecuencia de una inundación y pereció entre los escombros. Los naturales, atribuyendo el desplome de aquella casa y de otras de la ciudad a maleficios de la gobernadora, quisieron que su cadáver fuese comido por los perros o arrojado al río, pero el obispo interpuso su autoridad y consiguió que *la sin ventura,* como ella misma se llamaba, fuese enterrada en la catedral" (*Enciclopedia universal ilustrada, XVI,* Madrid, Espasa-Calpe, 1913, p. 1046).

*Damas de Doña Beatriz. Luego, ésta y Juana, su camarera**.

CANTO Y MÚSICA **.

VOCES. Ventura contra aventura
te tiene aquí prisionera:
eres flor de primavera
que a sí misma se asegura
contra aventura, ventura.

VOZ. Primavera
te tiene aquí prisionera
de hermosura
que a sí misma se asegura sepultura:
si sabe que solo dura
contra aventura, ventura.

VOCES. Si sabe que solo dura
contra aventura, ventura.

[UNA ESCENA]

(Salen Doña Beatriz y Juana)*

JUANA**. Esto es, Beatriz, Paraíso.

BEATRIZ. Pues ya mirarlo recelo.

JUANA. ¿Por qué, si miras al cielo?

BEATRIZ. Porque tiembla cuanto piso.

JUANA. Eso es lo que el cielo quiso:
que donde pongas los pies
tiemble de ser lo que es:
porque a todo le haces guerra.

BEATRIZ. Si este temblor es de tierra,
el del cielo, ¿no lo es?

---

* *(Salen Doña Beatriz y Juana) M om.*
** Las entradas de estos dos personajes aparecen siempre de la siguiente manera en las dos ediciones: Juana y Beatriz en *Revista de Guatemala*; D. Juana y D. Beatriz en *Marcha*. Seguimos la versión de la primera y, para no repetir, no indicaremos cada vez esta diferencia, pues siempre optan las dos publicaciones por la misma elección de variante.

JUANA. Tiembla el corazón que siente[10]
25

su presentido vacío,
como tiembla, por el río,
el agua, de transparente:
pues al seguir la corriente,
de sí misma fugitiva, 30
no se esconde, porque esquiva,
en los ecos de su canto,
sino porque tiembla en llanto,
de su imposible evasiva.
Tiembla, si la escuchas bien, 35
la voz que te dice amores,
como tiemblan los colores
y los olores también;
todo tiembla en un vaivén
que, invisible, te adormece, 40
para que soñando empiece
a temblar tu pensamiento,
temblando del sentimiento

[10] En algunos textos de Bergamín el "temblor" del ser humano es la manifestación física de la angustia existencial: "El hombre solo, ensimismado, por primera vez en el mundo, separado de Dios, tiene miedo; un miedo espantoso, total; siente la plenitud totalizadora del miedo, porque siente, por primera vez, como plenitud, si vacío divino, la nada, el abismo vertiginoso del no ser. Se siente verdaderamente perdido" (José BERGAMÍN, "Mundo de perdición", en *Disparadero español III: El alma en un hilo*, México, Séneca, Árbol, 1940, p. 205); "*El hombre natural*- escribía Kirkegaard- *puede conocer y explotar todo lo que le parece horroroso hasta agotarlo. El cristiano sonreirá de esta tarea: le hará reír el resultado de su balance*". ¿Por qué - preguntamos al filósofo danés -: ¿porque está curado de espanto? *Porque la distancia* - nos dice- *que hay del hombre natural al cristiano es como la que hay del niño al adulto. Lo que le hace temblar a un niño, a un adulto le hace sonreír y le parece que no es nada. El niño no sabe lo que es de veras horroroso: el adulto, que sí lo sabe, tiembla (...) Lo mismo le pasa al hombre natural: que realmente ignora lo que es verdaderamente espantoso y en donde radica su horror; pero tiembla como si lo supiera: tiembla de lo que, en realidad, no es espantoso*. Ese temblor, ese temor, de que nos habla el apóstol San Pablo, y que fue para el cristiano danés Kierkegaard el ritmo agónico de su pueblo vivo de creyente, nace, según el filósofo, de aquel horror, de aquel espanto que desconoce el hombre natural y que sólo conoce el cristiano: el hombre, diremos, sobrenatural o sobrenaturalizado por el Cristo. ¿Pues qué horror, qué espanto, qué temor, qué temblor, es éste? ¿Y lo es tan diferente - diferencia de naturaleza y no sólo de grado - como el que separa el miedo del niño del que siente el adulto, según Kierkegaard? Advertíamos que lo que separa estos dos miedos - el del niño, el del adulto- es su causa no su efecto propio (...) El miedo – ha señalado otro filósofo existencial- es siempre de algo que no se sabe. El miedo más hondo, más puro: una especie de miedo total, absoluto" (José BERGAMÍN, "Horror y tedio", en *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981, p. 133).

de pensar que se estremece.
Todo en el aire es temblor 45
como la luz en la llama,
porque tiembla, cuanto ama,
de ser tembloroso amor.
Y si el fuego, del temor
de consumir lo que quiere, 50
tiembla, por ser él quien hiere
su vacío estremecido,
no porque no haya querido
que el amor le consumiere.
Si en el aire, al esconderse, 55
tiembla en eco y tiembla en brisa,
como una vibrante risa
el deseo de estremecerse;
si es temblor, al encenderse,
la luz del astro del día, 60
que en temblorosa porfía
apaga la noche bella;
y es temblor el de la estrella
que a la sombra se confía;
si todo lo que no ves 65
es temblor de sentimiento,
como el propio pensamiento
creyendo que no lo es,
¿qué te extraña que a tus pies,
no tiembla también el suelo, 70
cuando aire, luz, agua y cielo
tiemblan de ser lo que son,
y tiembla tu corazón
de temeroso desvelo?

BEATRIZ. Juana, tus palabras dicen 75
tanto temor, que parece
que acrecientan mis temores
del temblor que las envuelve,
¿Tú no ves en lo que miras,
que tanta belleza puede 80
estar mintiendo, al decirnos
que no dura para siempre[11]?

---

[11] Cuestión sobre la inconsistencia de la belleza y la fugacidad de la vida que también supo tratar Bergamín en sus poemas: “Las rosas y los soles / se apagan con el tiempo. / ¿Morir es acabar / o es empezar de nuevo? / Sé que voy a morirme / pero sé, al mismo tiempo, / que no soy yo que es otro / quien puede en mí saberlo. / Otro que no dice, / que me guarda el secreto. / Otro que no soy yo... / Y que tal vez se ha muerto” (*Poesía, I*, p. 106). Ver también: *Poesía, II*, p. 109 y 149; *Poesía, V*, p. 31; *Poesía, VII*, p. 90.

Estos campos, estas flores,
estas escondidas fuentes,
que ocultas en este valle 85
con su rumor lo estremecen,
estas resonantes frondas
y luminosos vergeles;
estas perfumadas brisas;
estas floridas vertientes; 90
esta ciudad, levantada
sobre extremos tan celestes
que cuando apenas se alza,
breve Babel amanece:
todo este prodigio vivo, 95
¿de tan invisible muerte
esconderá sus temores,
temblando de lo que teme,
para decirme tan sólo,
y tan temerosamente: 100
¡ay mujer enamorada!
¿a dónde irás que no tiembles?

JUANA. Amor y temor, señora,
no son cosa diferente:
que se teme si se ama 105
y se ama porque se teme[12].

BEATRIZ. Pues si amar, temiendo amar,
y temer amando, pueden
hacer, Juana, que padezca
dos voluntades tan fuertes 110
deja que sea una sola
voluntad indiferente
la que acrisole mi orgullo
en desprecio de la muerte.

---

92 Tan celestes *: M* eminentes.
94 que cuando apenas se alza, / breve Babel amanece*: M om.*
102 ¿a dónde irás que no tiembles?*: M* ¿a dónde iré que no tiemble?
116 eminente*: M* tan breve

---

[12] De forma parecida se expresan las dos protagonistas femeninas en la "explosión trágica" de nuestro dramaturgo: "CREUSA -. Se teme siempre que se ama. MEDEA -. Las mujeres como tú, Creusa, no temen porque aman: aman porque temen. Los hombres como Jasón no supieron nunca de amor que no temiesen: porque lo que ama en ellos es su sangre" (*Medea, la encantadora*, p. 301).

JUANA. ¿No ves cuanta vida clama 115
en este sitio eminente
enmascarando de amor
lo que temor te parece?
¿Pues como puede temer
quien, rico de tantos bienes, 120
tiene corazón y brío
para defenderlos siempre?
Aquí sembró, como siembra
espiga, en doradas mieses,
la voluntad española 125
primores que la reflejen.
Mirándote en este espejo[13]
estás, sin que nunca tiemble
la imagen que en él te mira
de aquel Dios omnipotente, 130
que dio su cruz, porque fuésemos
sus mensajeros, de suerte
que trajésemos nosotros
a este suelo complaciente
la verdad de su creencia 135
y el amor por que nos mueve;
que no hay amor sin ventura
para quien Dios favorece,
como a ti, Beatriz, que tienes
amor, y amor tan ferviente 140
que arde en él como en la llama,
el deseo de estremecerte.

BEATRIZ. Si tiemblo, será de amor;
que más luminosamente
tiembla el alma en cuerpo vivo 145
que el aire por que se prende;

---

136 por que*: M* porque
146 por que*: M* porque

---

[13] *cf.* nota 66 a *Medea* y notas 19, 20, 30, 31 y 41 a *Melusina*. El espejo es un motivo que aparece también referido en sus poemas: "Me parece mirando las estrellas / tan quietas en el cielo, / que lo que estoy mirando es el abismo / sin fondo de un espejo. / En el correr del río me parece / que también estoy viendo / trasparentarse en el cristal del agua / la imagen temblorosa del silencio. / No sé cómo es el tiempo el que se queda / inmóvil en el tiempo, / pero sé que un momento, que un instante, / puede volverse eterno" (*Poesía, V,* p. 143). Ver además: *Poesía, I*, p. 112, 210, 250 y 261; *Poesía, II*, p. 19; *Poesía, III*, p. 93; *Poesía, IV*, p. 61 y 137; *Poesía, V*, p. 32; *Poesía, VI*, p. 92 y *Poesía, VII*, p. 82.

y es aire, fuego, alma en mí,
lo que mis sentidos suelen
traerme hasta el corazón,
como el mar, a deshacerse. 150
¿Qué catarata de espumas
no derraman por mi frente
como alborotada risa
estos pensamientos leves?
¿No ves que todos son suyos,
155
del amante que no viene
a recoger con sus manos
el tesoro que más quiere
prendido entre mis cabellos
y palpitante en mis sienes? 160
Ya tú ves que solo amor,
y temor, si es de perderle,
puede hacer que tiemble, viva,
un alma del cuerpo ausente.
Más poderoso que el día 165
y que la noche más fuerte
es mi amor, que desespera
de esperar eternamente:
aunque día y noche diga,
sin saber si vive o muere: 170
¡ay mujer enamorada!
¿a dónde iré que no tiemble?

172 *¿a dónde iré que no tiemble?: M* ¿a dónde iré que no tiemble?

OTRA ESCENA *

*(Salen Doña Beatriz y el Obispo Marroquín**.)*

MARROQUÍN. Inútil es señora que no llores
por temer que unas lágrimas tan bellas
enciendan nueva luz en tus amores. 175

BEATRIZ. ¿Tú crees que son verdaderas estas flores
porque fueron mentira las estrellas[14]?

MARROQUÍN. Creo que eres tú, quien al mirarte en ellas,
apaga los celestes resplandores.
Tú piensas que Dios hizo el firmamento 180
para ilusión de la razón humana,
como si fuera una apariencia vana
imagen de tu vano pensamiento.
Tú sientes que tan alto movimiento
no conmueve la mente soberana, 185
escondiendo la mano sobrehumana,
que no comparte tu estremecimiento.
Sientes y piensas como si Dios fuera

---

* OTRA ESCENA: *M om.*
** *(Salen Doña Beatriz y el Obispo Marroquín.): M (Doña Beatriz y el Obispo Marroquín)*
175 enciendan nueva*: M* apaguen esa
179 apaga*: M* apagas

---

[14] Ver nota 11. Precisamente, Bergamín reprodujo un fragmento de *El príncipe constante*, de Calderón donde el diálogo en sonetos entre Don Fernando y Fénix hace referencia a la belleza mudable de las flores y las estrellas, bajo el epígrafe de "El día y la noche", en su *Aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935, (*en José BERGAMÍN, *Signo y diseño de "Cruz y Raya" (1933-1936)*, Verlag Detlev Auvermann KG Glashütten im Taunus, Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, 1974, p. 42). Ver nota 73 a *Melusina*. Retoma la imagen simbólica de las estrellas y flores en: "Los muertos no hablan, / pero hasta los árboles si los mueve el viento / dicen lo que callan. / Nos lo están diciendo / la hierba y las flores, las altas estrellas / que velan su sueño. / Si hablaran los muertos / no podrían decirnos más de lo que dicen / con tantos silencios" (*Poesía, II*, p. 209); y "*También se muere el mar* FEDERICO G. LORCA. No te rías de los peces de colores / porque van a morir / igual que las estrellas y las flores. / No es cosa de reír. / El mar cubre de llanto / su muerte con su canto. / Y ése es otro cantar: / el del cielo estelar. / ("También se muere el mar") / ¡Oh máscaras sonoras del espanto! / No es cosa de reír. / Es de llorar" (*Poesía, V*, p. 36).

a tu humano sentir, indiferente,
a tu vivo pensar, desconocido[15]. 190
No miras que te engañas por de fuera:
porque es Él quien te piensa y quien te siente,
Él quien pulsa en tu sangre su latido.

BEATRIZ. Mira cómo esas ramas con el viento
sollozan cabelleras desgarradas: 195
mira cómo en el suelo, deshojadas,
oscurecen su claro movimiento.
Estas flores, que para el pensamiento
imaginaron nubes incendiadas,
sombra y ceniza tórnanse, apagadas, 200
del fuego que fingieron tan violento.
El alma no te engaña si te advierte
en nube, en flor, en cabellera oscura,
la múltiple presencia de la muerte:
pues cuando más la vida se asegura 205
asida del amor con mano fuerte
más la victoria del morir procura.

CANTO Y MÚSICA. *(dentro*)*
Más poderoso que el día
y que la noche más fuerte
es tu amor que desespera 210
de esperar eternamente.

---

197 movimiento: *M* pensamiento
203 cabellera*: M* arboleda
* CANTO Y MÚSICA. *(dentro): M* CANTO Y MÚSICA

---

[15] La presencia y cuestión de Dios es constante en la obra de Bergamín. Sirvan, como ejemplo, las referencias en: "La música, la pintura y la guerra" (*Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, p. 84); "El disparate en la literatura española" (*Al fin y al cabo (prosas)...*, pp. 32-33 y 56-57); "Horror y tedio" (*op. cit.*, pp. 135-136); "La estatua de don Tancredo" (*El arte de birlibirloque, La estatua de don Tancredo y El mundo por montera*, Santiago de Chile/Madrid, Cruz de Sur, Renuevos de Cruz y Raya, 1, 1961, pp. 25-27); "El pan en la mano" y "La mano en el fuego" (*El clavo ardiendo*, Barcelona, Aymá, 1973, pp. 25-27 y 108-109, respectivamente); "Unamuno el hereje" (*De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 84-85); "Por nada del mundo" y "La callada de Dios" (*Detrás de la cruz*, México, Séneca, 1941, p. 61 y pp. 192, 194 y 201); y "Mundo de perdición" (*Disparadero español III: El alma en un hilo...*, pp. 204-207). Véase también: *Poesía, I*, p. 41; *Poesía, II*, p. 112 y 202; *Poesía, IV*, p. 117 y 121; *Poesía, V*, p. 163; *Poesía, VI*, p. 148, 174 y 210; y *Poesía, VII*, p. 56 y 99.

Aunque día y noche diga
sin saber si vive o muere:
¡ay mujer enamorada!
¿a dónde iré que no tiemble[16]*?* 215

[UNA ESCENA]

(Es de noche. Pasillo oscuro ante la capilla que, abierta, hace ver al fondo, un Crucifijo, sobre el altar, débilmente alumbrado por la llama de una lámpara que proyecta sobre el suelo y paredes su gran sombra).

(*Doña Beatriz y Doña Juana primero. Luego Doña Beatriz sola**):

D[ª]. BEATRIZ. Los tristes ecos de la tarde muerta
que arrastra el viento de la noche fría,
se apagan ya, como se apaga el día,
callando pasos que el temor despierta.
Detrás de mí, cerrada está la puerta 220
que cerró el fin de la esperanza mía;
como un sudario la melancolía
me va envolviendo con sombra incierta.
La muerte apaga, como apaga el viento,
las luces de la tarde, trastornadas, 225
las lejanías de un amor que siento
como si se acallase en mis pisadas;
ahogando el eco de mi pensamiento.
con un rumor de voces apagadas.

Dª. JUANA. Temblando está la muerte de sentirse 230
a sí misma sonora de vacío
de no poder, siendo un espejo frío,
fijar la imagen en que compartirse.
Sintiendo que no puede convertirse
ni en eco, ni en reflejo, su desvío 235
se hace, huyendo de sí, como el del río,
solitario temor de repetirse.
La tumba no enmascara[17] sus despojos
que fueron desengaño, por mortales:
porque cuando nos miran esos ojos 240

---

* *om. RG: M (Es de noche. Pasillo oscuro ante la capilla que, abierta, hace ver al fondo, un Crucifijo, sobre el altar, débilmente alumbrado por la llama de una lámpara que proyecta sobre el suelo y paredes su gran sombra). (Doña Beatriz y Doña Juana primero. Luego, Doña Beatriz sola)*
216-243: *om. RG*

[16] Repite los versos con los que finaliza la escena anterior (vv. 165-172).
[17] Para el tema de la máscara en Bergamín, ver la nota 7 a *Tanto tienes cuanto esperas*

con sus ásperos huecos sepulcrales
no tiene ya la muerte más antojos,
que pudores de sombra, terrenales.

*(Sale Doña Juana. Queda sola Doña Beatriz**.)*

OTRA ESCENA **

*(Al fondo un crucifijo. Doña Beatriz; Anochece***.)*

BEATRIZ. Esta sombra, que parece
que a las luces desafía, 245
es como la pena mía
que hasta la luz ensombrece
aun más que la llama crece
la humareda del amor:
como si fuera mayor 250
que el poder que la encadena
la oscuridad de la pena
que es la claridad del dolor.

"Dios que **** me quitó un esposo,
¿pudo hacerme mayor daño[18]?"
255

---

* *om. RG: M (Sale Doña Juana. Queda sola Doña Beatriz)*
** OTRA ESCENA: *M om.* La inclusión de esta escena va precedida en *RG* por unos puntos suspensivos que indican la omisión de la anterior (vv. 216-242).
*** *(Al fondo un crucifijo. Doña Beatriz; Anochece): M om.*.
**** Dios que*: M* Dios

---

[18] Palabras que entrecomilla Bergamín en la edición de la *Revista de Guatemala*, para indicar que son literales y que, según la leyenda, forman parte de la blasfemia que propició el trágico fin de la ciudad. Un viajero inglés, Thomas Cage, sitúa los hechos y aporta una protagonista totalmente distintos, aunque sea patente que se refiere al mismo acontecimiento: "pero existe una tradición que cuenta que en la parte más alta y más cercana al volcán de la ciudad de Guatemala, que hasta hoy se llama la Ciudad Vieja, vivía hacia el año 1534 una dama llamada doña María de Castilla, quien, habiendo perdido a su marido en la guerra y que habiendo enterrado ese mismo año a todos sus hijos, se irritó de tal manera por estas penas y aflicciones que impíamente desafió a Dios, diciendo: "¿Qué más puede hacer Dios que lo que me ha hecho? Me ha hecho lo peor, faltando tan sólo que me quite la vida, a la que ya no aprecio". Tras estas
palabras surgió de este volcán tanta cantidad de agua que se llevó a esta mujer, con la corriente destruyó muchas casas e hizo que los habitantes se trasladasen al lugar donde ahora está Guatemala" (Thomas CAGE, *Viaje por la Nueva España y Guatemala*, Madrid, Historia 16, 1987, p. 298).

Pues si hasta su desengaño
se hizo, por Dios, engañoso:
¿cómo no ha de serme* odioso
el mundo en que me dejó,
si cuando me lo quitó, 260
dejándome abandonada,
vino a enseñarme que es nada
todo aquello que me dio?

¡Ay de mí! ¡Qué puro anhelo
quebranta mi desventura, 265
saturando de amargura
una cáscara de cielo!
¿No presume este desvelo
de haber rasgado mi ser,
porque pueda parecer 270
que, temblando de deseo,
he visto lo que no creo
ni creí que podía ver?

No he podido ver siquiera
su cuerpo despedazado; 275
sólo palabras me han dado
para que me lo creyera.
¡Ojalá que nunca fuera
más que palabra el amor!
Porque fue mucho peor
280
que verle en su sangre herido[19]

---

* Serme*: M* ser

---

[19] Alusión a la historia de Pedro de Alvarado, cuyo cadáver no pudo enterrar Doña Beatriz, pues murió en Guadalajara el 4 de julio de 1541, tras ser trasladado desde Nochistlán, cuando el adelantado acudía para sofocar una rebelión de indígenas en la Nueva Galicia (*Historia general de España y América, VII...*, p. 304 y *Gran Enciclopedia de España y América, IV: El descubrimiento. Siglo XV-Siglo XVI...*, pp. 190-191). El relato exacto de los hechos dice así: "las tropas del adelantado se dirigieron al pueblo de Nochistlán. Marchaban españoles e indios de Michoacán. Unos diez mil indios rebeldes, protegidos por siete albarradas, recibieron a las fuerzas atacantes y le obligaron a retroceder. Era imposible maniobrar. (...) La orden de retirada fue seguida por toda la hueste, que sintió, entonces, el acoso de la indiada por la retaguardia. Cuando por fin llegaron a terreno firme, estaban en una quebrada por donde corría un río entre los pueblos de *Ayahualica* y *Acacico.* Las tropas comenzaron a subir una áspera pendiente para salir de la quebrada. Delante, preso de pánico, marchaba el

sentirlo desvanecido
como un fantasma de horror[20].

Este vacío angustioso
que de todo me separa, 285
esta sombra que me aclara
un abismo tenebroso,
¿es el eco temeroso,
la resonancia escondida,
que, dejándome la vida 290
la hace sonora de muerte,
con una voz aún más fuerte
que lo fue su voz querida?

Pues esa voz, ¿qué me quiere?
¿Por qué, quitándome el llanto,
295
me dice que calle tanto,
porque el silencio prefiere?
¿No es silencio el que me hiere
de escondida soledad,
escondiendo la verdad 300
en el hueco de su mano,
como si fuera el arcano
poder de una voluntad?

¡Oh Dios, que tanto quisiste
apurar mi desventura! 305

---

escribano Baltasar de Montoya sin hacer caso de los gritos que le daban para que se sosegara. A nada atendía Montoya, y espoleaba a su cabalgadura hasta que ésta dio unos pasos falsos y cayó rodando sobre los hombres que venían detrás. Uno de éstos era Pedro de Alvarado, sobre quien dio de lleno el animal, pues la armadura le restó agilidad, y cuando le preguntaron qué le dolía, contestó: "El alma". Con toda urgencia lo trasladaron a Guadalajara, donde el 4 de julio de 1541 moría este conquistador de México, Guatemala, El Salvador y otras tierras" (*Gran Enciclopedia de España y América, IV: El descubrimiento. Siglo XV-Siglo XVI...*, p. 191).

[20] También numerosos fantasmas pueblan la poesía de Bergamín: *Poesía, I*, p. 167, 172, 239, 252, 256 y 261; *Poesía, II*, p. 56, 117 y 182; *Poesía, III*, p. 99, 100, 171 y 192; *Poesía, IV*, p. 14, 33, 64, 90, 91 y 137; *Poesía, V*, p. 31, 32 y 196; *Poesía, VI*, p. 32, 62 y 92; y *Poesía, VII*, p. 73 y 99. Al propio Bergamín le gustaba referirse a sí mismo como un fantasma: "Yo presumía de fantasma, porque la segunda vez que me fui no me dieron documentos; pude volver a Francia gracias a mi amistad con Malraux, que me arregló todo. Yo me sentía feliz porque entonces adquirí la personalidad civil de fantasma. Además, como no tenía dinero, el propietario del palacio Amelot Du Bisseuil, en el Marais, me ofreció una habitación" ("Los españoles hacen demasiado ruido", entrevista de H. Camapanella, *El Socialista*, Madrid, 184 (17 diciembre 1980), pp. 34-35, recogido en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, p. 233).

¿Supiste Tú la amargura
de este cáliz que me diste[21]?
Pues cuando Tú lo bebiste
¿era de sangre el sabor
con que apuraste el dolor 310
de aquel veneno apurado?
Porque este que Tú me has dado
¿no es todavía peor?

¿Supiste Tú, ¡Dios piadoso!
la crueldad del querer, 315
si, contra tu parecer,
se hizo el amor espantoso?
Siendo Tú Dios luminoso,
¿cómo es posible no ver
que entenebreces el ser 320
cuando de tu luz lo extrañas,
apagando en sus entrañas
el fuego de la mujer?

¡Ay! ¡que esta sangre que helaste
en mis venas prisionera, 325
ella sola detuviera
la vida que le dejaste[22]!
Desde que me abandonaste
soy sólo una estatua inerte.
¿ Quién hallará mujer fuerte[23] 330
buscándola en el amor,
si no detiene el temblor
de la vida, con la muerte?

(Cae al suelo)

MÚSICA Y CANTO. *(dentro)*

Más poderoso que el día
y que la noche más fuerte 335
es tu amor que desespera
de esperar eternamente.
Aunque día y noche diga

---

[21] Blasfemia a la que alude Bergamín en la introducción, pues compara Beatriz su dolor con el que sintió Jesucristo en su pasión: "Adelantándose un poco, cayó en tierra y oraba que, si era posible, pasase de Él aquella hora. Decía: Abba, Padre, todo te es posible; aleja de mí este cáliz; mas no sea lo que yo quiero, sino lo que quieres tú" (*Marcos* 14, 35-36).
[22] Ver nota 47 a *Medea, la encantadora* sobre la sangre creadora y destructora.
[23] Invocación que aparece en *Proverbios* 31, 10, y título de un auto sacramental de Calderón (en *Obras completas, III*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 655-676).

sin saber si vive o muere:
¡ay mujer desventurada! 340
¿a dónde iré que no tiemble[24]*?*

[24] Acaba con las mismas estrofas que las dos escenas precedentes, aunque con un cambio significativo: “desventurada” (v. 340), en lugar de “enamorada” (v. 171 y 214). Véase sobre esta cuestión el apartado “Estructura y métrica de *¿A dónde iré que no tiemble?*”.

PRESENTACIÓN DE *MEDEA, LA ENCANTADORA*

Poseemos dos ediciones de *Medea, la encantadora* de José Bergamín. La primera, con fecha 5 de diciembre de 1954, aparece en la revista uruguaya *Entregas de La Licorne*, como separata del número 4. La segunda impresión la encontramos en el número 44 de la revista *Primer Acto* casi una década después[1]. Ambas ediciones no presentan grandes variantes, así que transcribimos la edición ofrecida por *Entregas de La Licorne*, por tratarse de la primera edición y la más cuidada, como se puede comprobar en las notas al respecto que aparecen acompañando a nuestro texto. De todas formas, hemos incluido al final de la misma las denominadas por su autor "Acotaciones a *Medea*", al igual que una "Nota" sobre las diversas representaciones de la obra hasta esa fecha, que sólo presenta el texto de *Primer Acto*. Además, nos ha parecido interesante ofrecer también la "Antecrítica" que con motivo de su representación en España escribió nuestro dramaturgo exiliado.

En el texto, y como viene a ser costumbre, indicamos con nota numerada las aclaraciones pertinentes, mientras que utilizaremos los asteriscos para señalar las variantes más significativas entre ambas ediciones. De ahí que no apuntemos ni las diferencias de puntuación ni de acentuación. Nos referiremos a una y otra edición con el nombre de *Entregas*, para la uruguaya, y *Primer Acto*, para la española y hemos elegido un aparato positivo para indicar esas lecturas diferentes.

Aunque en el orden y el texto seguimos, como hemos indicado, la primera edición, hemos preferido, sin embargo, el título *Medea, la encantadora* con el que se designa a la pieza en *Primera Acto* y en la "Antecrítica", frente al de *Medea la encantadora* que preside la edición de *Entregas*, por una razón meramente cuantitativa. No podemos apoyarnos en otras referencias de Bergamín respecto a su "explosión trágica", pues solía denominarla como *Medea*[2], ni tampoco en los repertorios bibliográficos sobre la obra de nuestro dramaturgo, donde aparece bajo uno y otro título[3].

---

[1] *Primer Acto*, Madrid, 44 (1963), pp. 23-36.

[2] *cf.* las "Acotaciones a *Medea*", o la entrevista con Carlos GURMÉNDEZ ("Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro", *El País*, (26 enero 1980), Suplemento de Artes, p. 5).

[3] Como *Medea la encantadora* aparece en "Obras de teatro de José Bergamín", en *José Bergamín. Un teatro peregrino, Cuadernos El Público*, 39 (abril 1989), p. 71. En cambio es citada por *Medea, la encantadora* en *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril 1983), p. 39; AA.VV., *Las literaturas exiliadas en 1939*, edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, GEXEL /Cop d'Idees, 1995, p. 105; AA.VV., *Homenaje a José Bergamín*, edición de Gonzalo Penalva, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997, p. 373; AA.VV., *José Bergamín. La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Anthropos*, Barcelona, 172 (mayo-junio 1997), p. 35.

MEDEA[1], LA ENCANTADORA[2]
Explosión trágica en un acto[3]

(1954)

PRÓLOGO[*]

El mito y leyenda de Medea toma en la obra de Eurípides su primera expresión trágica teatral - dado lo hipotético de supuestos antecesores - culminando el atroz sentido de su fábula con la muerte que da Medea a sus hijos. Este desenlace - invención genial provocada, según se dijo, por el deseo de los corintios de no aparecer como autores de ese delito - es el que dio a la trágica figura de Medea su significado más terrible y también más original y profundo[4]. La tragedia de Eurípides se nos ofrece de tal modo como una de las obras más poderosas e inquietantes del teatro antiguo. El personaje de Medea por su origen bárbaro, expresamente subrayado por el griego en contraste violento con el ambiente que la rodea, se agiganta con fuerza de pasión y razón[5] sorprendentes para impresionarnos de ese modo singular y enigmático. Al atractivo temeroso que supo darle Eurípides, enmascarándola en su propio misterio originario, de espiritualidad y lejanía, le añade Séneca, que le sigue, otro nuevo y acaso más trágico

[*] Nos parece más acertado el orden seguido en *Entregas*, pues aparece el "Prólogo" – cuyo nombre se omite en *Primer Acto* -, antes de la dedicatoria y la nómina de personajes. Después nos encontramos con la primera acotación ("La acción en Córdoba...) y el verso de la *Medea* de Séneca (*cf. Entregas*, pp. 3-6). Por su parte, en la revista teatral, aparece primero el "Dramatis Personae", después el verso de Séneca, la acotación citada, la dedicatoria a la actriz uruguaya y, por último el "Prólogo" (*Primer Acto*, pp. 23-25).

---

[1] Escribir teatro sobre teatro es una de las preferencias de Bergamín, cuya revisión de mitos y personajes no se detiene en los clásicos grecolatinos, Antígona, Medea, Hécuba, sino que llega a mitos europeos y españoles como los de Hamlet, don Juan o la doncella guerrera de la lírica tradicional. Y es que para él, "el arte se hace, se compone eligiendo su material y no inventándolo" ("La prefabricación del arte", en José BERGAMÍN, *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus, 1959, p. 145).

[2] Título que juega con la doble acepción del adjetivo encantador-a, como persona "que encanta o hace encantamiento" o "que hace muy viva y grata impresión en el alma o en los sentidos" (*DRAE*, p. 578. Recogen los mismos sentidos y definiciones similares otros diccionarios: MOLINER, I, p. 1096 o CASARES, p. 325).

[3] Ver el subapartado "Baile, toreo y música" de la introducción a *Medea, la encantadora.*

[4] Véase respecto a esta cuestión Albin Lesky, *Literatura griega*, Barcelona, Labor, 1966, p. 171, así como el subapartado "Versiones y visiones de *Medea"* de nuestro estudio introductorio a esta obra.

[5] Cabría aplicar, de esta forma, a la protagonista las palabras de Bergamín en uno de sus aforismos: "- Estaba cargado de razón. – Por eso explotaste" (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 95). Ver también el apartado "Molino de razón", en *op. cit.*, pp. 87-103.

estremecimiento al ofrecérnosla, como si dijésemos, más desnuda de cuerpo y alma: casi descarnada, o despellejada, poniendo en carne viva todo el horror de su pasión de amor desesperante, para lo que no alcanzan siquiera los nombres de venganza y celos, que califican adjetivamente, al parecer, la motivación espantosa de su desventura. Si en Eurípides se manifiesta con estremecedora claridad la conciencia que Medea adquiere de la magnitud de su crimen, decidiéndose a cometerlo a sabiendas de que se convertirá, inexorablemente, con ello, en la más desdichada de las mujeres, la más atrozmente, desesperadamente infortunada[6], este mismo desesperado afán consciente, al que su enorme pasión, sin enturbiar su inteligencia, voluntariamente la arrastra, adquiere en la tragedia del cordobés una crueldad de penetración más honda y espantable: como si penetrase con su palabra, ceñida y escueta, más allá del velo celeste de ilusión viva que todavía no se atrevió a romper el trágico griego, revelándonos*, como un angustioso vacío, la infernal pasión desesperada a la que esta *mágica prodigiosa* (que diría Calderón[7]) se entrega, para terminar por lanzarse, sola, a la plenitud de soledad del infinito desierto de los cielos[8], como en sus últimas palabras le anuncia Jasón[9]. Séneca, el trágico, y estoico ante-cristiano, parece que quisiera proyectar sobre esos infernales cielos, *vacíos de sus dioses*, la sombra divina y humana de la Cruz.

El significado esencial de la tragedia de Medea, en Eurípides, en la de Séneca se existencializa. Como si prolongase, sobrenaturalmente, su mortal sentido, a la

---

* revelándonos *Entregas:* revelándose *Primer Acto*

---

[6] EURÍPIDES, *Medea,* en *Tragedias, I,* edición de Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 36), 1998, pp. [201]- [202], vv. 1040-1081. Dicho parlamento terminaría con las siguientes palabras: "Comprendo qué crímenes voy a cometer, pero más fuerte que mis pensamientos resulta mi ira, que es la culpable de las mayores desventuras de los humanos" (*op. cit.*, p. [202], vv. 1079-1081).

[7] Juega con el título de una comedia de Calderón, *El mágico prodigioso,* (Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 217), 1985). Curiosamente, los mismos epítetos le sirven para definir al teatro: "Todo en el teatro es, por el contrario que en circo taurino, poesía materializada, mágica y prodigiosa" ("Figuraciones pasajeras...", *El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca, (otoño 1943), pp. 13-14).

[8] La idea entera, tomada de Pascal, dice así: "Me aterra el silencio eterno de esos espacios infinitos" (Blas PASCAL, *Papeles clasificados, XV: Transición,* en *Pensamientos,* Madrid, Cátedra (Letras Universales, 261), 1998, p.108, nº 201). Además, ese cielo desierto y desolador aparece constantemente en la obra de Bergamín: "Unamuno, el hereje", (en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 79-85); *Poesía, I*, p. 41, 112, 122, 205, 210, 229, 242 y 251; *Poesía, II*, p. 19, 82 y 117; *Poesía, III*, p. 24, 37, 52, 92-93, 132 y 137; *Poesía, IV*, p. 21, 87, 125, 149, 159, 188, 194 y 196; *Poesía, V*, p. 20, 50, 71, 77, 83, 93, 111, 129, 143 y 163; *Poesía, VI*, p. 29, 61, 174, 209-210 y 213; y *Poesía, VII*, p. 60, 61, 64 y 79. Por otro lado, ya en 1923 Bergamín se hacía eco de algunos de las aportaciones españoles al homenaje llevado a cabo hacia el filósofo francés con motivo del tercer centenario de su nacimiento (José BERGAMÍN, "Pascal, a un lado y a otro de los Pirineos", *España*, 400 (15 diciembre 1923), p. 11).

[9] Ver nota 25 sobre esos versos finales en Séneca.

vez que lo redujera a un solo grito[10]. Pues la música de la sangre y el llanto que enmascara de luz la palabra trágica, conmovedora, del poeta griego, desenmascara, descarnándola hasta los huesos, como por una angustiosa anatomía del silencio y la sombra (tenebrosa noche de los tiempos y del espíritu) la del genial español, latino cordobés. Un Destino, Fatalidad o Providencia, velado musicalmente de sangre y lágrimas por el griego, se desvela y revela en Séneca como conciencia humana trágica de la libertad.

La contextura teatral de las dos *Medeas* nos ofrece, con su semejanza, señaladas diferencias de estructura escénica. Estas diferencias, en el desarrollo de su argumento, responden a un contraste evidente de sus fundamentos respectivos, que afecta, en cada una, a su propia originalidad, religiosa, moral y poética[11], de distinta interpretación. Las coincidencias más externas nos desvían esta profundísima tendencia de cada *Medea* - la de Eurípides y la de Séneca- para mantenerse irreductiblemente separadas por su mismo paralelismo, de forma que las hace aparecer análogas y semejantes. Las distintas motivaciones de conducta de sus personajes (Creonte y Jasón, principalmente) que varían los accidentes del desenvolvimiento dramático (destierro de Medea con sus hijos o de Medea sola, desviaciones del carácter equívoco de Jasón[12], etc.) y hasta el propio carácter femenino, tan femenino, de Medea en cada poeta - como la supresión total del episodio de Egipto* en Séneca[13] -, manifiestan expresamente un contraste que el paralelismo que decimos de sus estructuras escénicas, de su argumentación temática, señala con más fuerza. Por su forma poética se diría, con aparente paradoja, que la *Medea* clásica del clásico griego es más barroca y suntuosamente expresiva, mientras que la *Medea* barroca del barroco cordobés es más clásica, escueta, apretadamente concisa y desnuda, descarnada, esquelética de expresión. Ambas, sin embargo, ponen ante los ojos un mismo estremecimiento expresivo de trágico horror. Y ambas coinciden - con significativa coincidencia - en dejar expresamente fuera de escena al personaje que directa

---

* Egisto: *Entregas* : Egipto *Primer Acto*

---

[10] Repetidamente, defendió Bergamín - como Unamuno - el teatro como grito. Citamos algunos ejemplos: "Ramón y el eco", (en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 73-76); *La decadencia del analfabetismo y la importancia del demonio*, (Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1961, p. 30); "Figuraciones pasajeras...", en *El pasajero, peregrino español en México, III* ..., pp. 11-12 y 20-21).

[11] Al autor le gustaba definir el hecho poético a través de sus cinco concomitantes: Magia, Metafísica, Mística, Moral y Música ("Estructura secreta de la poesía", en *Beltenebros*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969, p. 20). Recordemos que poco antes ha citado la "mágica prodigiosa", la "música de la sangre", y que la obra intenta dar una explicación metafísica e incluso mística del mito de Medea.

[12] En la versión de Séneca, Creonte se había negado a que los hijos la acompañaran en el destierro (SÉNECA, *Medea*, introducción, traducción y notas de Cristina Borobio Ibarrondo, Pilar García Madrazo, Bárbara Otto Schneider y Luisa Sánchez García, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, p. 57, vv. 283-284) y Jasón es caracterizado de forma nada heroica (*op. cit*..., pp. 64-72, vv. 431-578).

[13] Error por Egeo y veracidad de la afirmación (ver nota 16).

o indirectamente motiva la tragedia misma: Creusa, la hija de Creonte (Glauké del griego), la nueva esposa de Jasón[14].

El autor de esta mínima *explosión trágica* - verdadero *juguete trágico*[15]- ha tenido la audacia de atraer la atención del espectador hacia ese personaje evadido, escamoteado a su interés y curiosidad. Pensando que esta Glauké, esta Creusa, otra víctima inocente de la trágica aventura peregrinante de Medea y Jasón, merecía* ser conocida. Una Creusa virginal y pura, tiernamente amorosa y enamorada, no solamente ofrece el mejor contraste dramático a Medea, sino que con su presencia escénica la realza y evidencia** todavía con mayor efecto de sombría luminosidad. Al simbólico episodio de las joyas y túnica hechizada*** se añade también otro nuevo, extraño sentido, que lo trasciende de mayor encanto que el tan solamente engañoso querido por Medea para su venganza mortal. Podría decirse que el argumento fabuloso se arriesga en su unidad al desviar su exclusivo interés hacia Medea para proyectarlo sobre Creusa. Y que entonces la obra ya no sería solamente Medea, sino también Creusa. Tanto valdría reprocharle a Eurípides una deformación del tema trágico por la casual - si legendaria - aparición anecdótica de Egisto[16] que abre un camino de esperanza, escapatoria feliz de Medea. Lo que tan certeramente suprimió Séneca, sustituyéndolo ventajosamente con la extraordinaria escena del hechizo[17]. Medea, mágica y prodigiosa, no sabrá nunca comprender el anhelo de

* merecía *Entregas:* merecería *Primer Acto*
** evidencia *Entregas*: avidencia *Primer Acto*
*** túnica hechizada *Entregas:* túnicas hechizadas *Primer Acto*

[14] Sin embargo, Creusa o Glauca sí aparece en versiones posteriores: en la *Medée* de Monsieur de Longepierre (en *Collection de tragédies et comédies de plus célebres auteurs anciens, VII*, Livourne, Thomas Masi et Compagnie, 1776, pp. 257-317), para declarar su amor a Jasón (*op. cit.*, pp. 265-267 y 285-288); en *Medea cruel* de Benito Rubio y Ortega (Madrid, Imprenta Real, 1787) es una criatura caprichosa que destierra a su antiguo prometido y chantajea a Jasón con matar a sus hijos si no se casa con ella (*op. cit.*, pp. 15-19 y 25-31); y en la *Medea* de Cesare della Valle ("tragedia in cinque attii", s.l., s.e., s.f.) intenta convencer a Medea de que se marche sola (*op. cit.*, pp. 24-29 y 42-44).
[15] Aúna, paradójicamente, la contradicción de presentar en un simple "juego", "lo más hondo, secreto y entrañable de la conciencia humana" (José BERGAMÍN, "Musaraña del teatro", en *El pasajero, Peregrino español en América, III...*, p. 16).
[16] En la tragedia de Eurípides, Medea se había asegurado, antes del crimen, la ayuda del rey de Atenas, Egeo (no Egisto), prometiéndole darle descendencia, si se casaba con ella (EURÍPIDES, *Medea*, en *Tragedias, I*, edición de Juan Antonio López Férez..., pp. [190]-[193], vv. 662 y ss). Todo ello supondría un desenlace "feliz" para la protagonista. Respecto al personaje mitológico de Egeo, "rey de Atenas, padre de Teseo", sabemos que consintió en el matrimonio y que tuvo un hijo con Medea, que se llamó Medo. Cuenta también la leyenda que cuando Teseo "volvió a Atenas, Medea que, como maga, conocía su personalidad, quiso primero hacerlo morir a manos de Egeo, pero éste lo reconoció, y fue Medea la que hubo de huir con su propio hijo" (Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 150).
[17] Un conjuro que ocupa casi todo el Cuarto Acto, (SÉNECA, *Medea..*, pp. 75-84, vv. 670-842). Ver también sobre esa cuestión el subapartado "Versiones y visiones de *Medea*" del estudio introductorio a *Medea, la encantadora*.

místico amor sublime que ha prendido su encanto en el cuerpo y el alma de Creusa con sus inextinguibles llamas[18]. Pero a su reflejo se ilumina tal vez la abismática tenebrosidad en la que anonada su conciencia. Medea sabe - nos lo dice por Séneca - que cuando ya no quede nada, quedará Medea: *en ella ves* - afirma - *el mar y la tierra, el hierro y la llama, los dioses y el rayo*[19]... Pero a tan relampagueante misterio opone Jasón la maldición hiriente de su último grito: *los altos, sublimes espacios etéreos hasta donde suba Medea estarán enteramente vacíos de sus dioses*. ¿Sabrá Medea que tan altos, sublimes espacios celestes, por estar vacíos de sus dioses sólo pueden llenarse con la plenitud de un solo Dios? A Él, el Solo invoca. Su estirpe solar la ilumina y arrebata. El Solo es su abuelo divino: el Sol[20]. ¿Pero no es ese Sol, ese Solo, el Único* Dios verdadero al que Medea ha matado ya en su corazón?...El que mata al hombre mata a Dios en su corazón. Pero el que mata primero a Dios en su corazón mata a todos los hombres. ¿A quién mató primero en su corazón, a Dios o a los hombres, a Dios o a sus hijos, Medea? ¿Mató antes a sus hijos o a Dios, la desesperante, prodigiosa, portentosa Medea?[21].

Todo lo que no es Dios, no podrá nunca llenar, colmar, tu espera - pensaba trágicamente Pascal. Todo lo que no es Dios, no puede llenar y colmar el vacío espacio desesperado de los cielos: su espaciosidad infinita, su silencio eterno[22]. ¿Lo sabe, lo

---

* A Él, el Solo invoca. Su estirpe solar la ilumina y arrebata. El Solo es su abuelo divino: el Sol. ¿Pero no es ese Sol, ese Solo, el Único *Entregas:* A Él, el solo invoca. Su estirpe solar la ilumina y arrebata. El solo es su abuelo divino: el Sol. ¿Pero no es ese Sol, ese solo, el único *Primer Acto*

---

[18] Idéntica actitud a la de Tuldo ante las palabras de Santa Catalina en *Tanto tienes cuanto esperas*, nota 65.

[19] En el texto de Séneca: "Medea superest; hic mare et terras vides, / ferrumque et ignes, et deos et fulmina" (SÉNECA, *Medea..*, p. 50, vv. 165-166); cuya traducción aporta Bergamín en las "Acotaciones": "[Queda Medea]. En ella veis, nos dice Séneca, *el mar y la tierra, el hierro y la llama, los dioses y el rayo*" (*Medea, la encantadora*, p. 315).

[20] Medea era hija de Eetes, rey de la Cólquide, y, por tanto, "nieta del Sol (Helio) y de la maga Circe" (Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología...*, p. 336).

[21] El significado etimológico del adjetivo "encantador" lo establece Corominas a partir del verbo "cantar" y, más concretamente, de su derivado, "encantar". Ambos se explicarían "por las fórmulas cantadas o recitadas que usaban los hechiceros". También lo vincula este estudioso con otro posible origen, pues "*cantar* y *descantar* son habilidades de las juglaresas, según la *Crónica Troyana* en gall[ego] del s. XIV; de ahí ast.[uriano] *descantada* "dicho desagradable, frase atrevida o verdad que mortifica"" (*Etim., I*, p. 812). Estos dos sentidos, junto con el de la segunda acepción que indicamos en la nota 2, son aplicables a la "encantadora" protagonista de esta pieza.

[22] Reproduce esos pensamientos de Pascal en otros textos suyos: "La verdad que nos hace vivir y pensar de ese modo: al mismo tiempo, en el mismo tiempo y por el mismo tiempo, que es tiempo material, es la que no tiene más razón de ser que la de la pasión que la determina y nos determina por ella libremente. La verdad del pensamiento cristiano. La verdad que Pascal pensaba, al borde siempre abierto a su costado del abismo insondable de su purgatorio, del pozo de su angustia. *Esta hondura infinita* - nos dice Pascal - *no puede llenarse más que por un objeto infinito e inmutable que es el mismo Dios.* Pues *si el*

adivina la desesperada Medea? ¿Y ese trágico vacío divino, silencioso y eterno, de los cielos, podrá llenarse, colmarse, con la sola sombra de una Cruz?

El audaz autor de esta insignificante *explosión trágica* sigue apenas con sus palabras una huella perdida: eco lejanísimo, sombra casi desvanecida de las inmortales *Medeas* de Eurípides y Séneca. Traza levemente aquella terrible silueta de la Encantadora, evocándola junto al puente romano en Córdoba, la ciudad de su trágico creador andaluz. Al aire del vuelo de una copla, al rasguear de la guitarra y golpear de los palillos, mientras se dibuja la sombra erótica de la bailaora y el bailaor, intenta abrir paso, con las palabras, al rastro y reguero espiritual de aquella luminosa sangre, de aquel inextinguible fuego. Al decir y creer de los estoicos - y Séneca lo era - puede llegar la mano humana a sentir, a pulsar en el latido del corazón oscuro, invisible, de la llama, palpitante, al solo Dios vivo. ¿Lo que guarda esta ceniza de poesía es un escondido, encendido rescoldo?

A DAHD SFEIR[23] *que encantó de vida y de verdad el fantasma de esta Medea*[*].

---

hombre no está hecho para Dios, ¿por qué no es feliz más que en Dios? Y si está hecho para Dios, ¿por qué le es tan contrario?. El nudo de nuestra condición - piensa Pascal - *se dobla y retuerce en ese abismo de tal modo que es el hombre más inconcebible sin este misterio que no este misterio es inconcebible para el hombre*". (José BERGAMÍN, "Como sobre ascuas", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro,* Madrid, Adra, 1976, p. 213). Las ideas que recoge del filósofo francés se pueden encontrar en Blas PASCAL, *Pensamientos...,* p. 87, nº 148, y p. 160, nº 399.

* Colocamos esta dedicatoria antes de que empiece toda la obra, y tal y como aparece en *Entregas,* p. 5. Por su parte, en *Primer Acto* nos la encontramos entre la primera acotación y el "Prólogo" (*Primer Acto,* p. 23).

---

[23] Protagonista, como indica más adelante, de su estreno y para quien escribió dicho papel: "Cuando yo andaba peregrinando por América (...) concebí en México la idea de una Medea esencial. (...) Acaricié durante años este propósito, que no realicé hasta encontrar, en Montevideo, (...) a la entonces incipiente actriz Dahd Sfeir. Viéndola actuar y pensando en ella y para ella escribí mi *Medea, la encantadora*" (José BERGAMÍN, "Una actriz", *El teatro de... José Bergamín,* Madrid, Centro Dramático Nacional, 1980, p. s/n.). En otros textos reivindica también el papel determinante de la actriz para la génesis de la obra (Jerónimo LÓPEZ MOZO, "Bergamín y la cuadratura del círculo", *Cuadernos El Público,* Madrid, 39 (abril 1980), p. 16). Sin embargo, el mismo Bergamín da otra versión de los hechos: "Cuando yo pensé escribir para el teatro esta nueva *Medea,* pensándolo para que fuese representada por una admirable actriz francesa, Madelaine Ozeray, a la que amistosamente se la había prometido, (...) pensé escribir una comedia y no una tragedia, convirtiendo a Medea, la encantadora, en una encantadora Medea, víctima inocente de sus propios encantos (...) No sé si algún día volveré sobre esta versión de comedia. La abandoné cuando otra gran actriz francesa – aunque española de nacimiento, y alma y corazón, María Casares, - confiándome sus propósitos de representar teatro en español, me dijo su interés por esta proyectada *Medea*, que, al cambiar su destino escénico, volvía a recuperar para mí su senequista figura dramática" (José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea", *Asir,* Montevideo, 35 (julio 1954), pp. 7-8).

DRAMATIS PERSONAE

MEDEA CREUSA
EL AMA JASÓN
DOS NIÑOS: Hijos de Jasón y Medea
DOS APARICIONES MÁGICAS: El toro de bronce y llamas y el cuerpo del mancebo Absirto.
EL CORO[24]: (Son invisibles voces de cantaora y cantaor, acompañadas por rasgueo de guitarras y repiqueteo de castañuelas de un baile que se supone cerca)

"Per alta uade spatia sublimi aetheris / testare nullos esse, qua ueheris, Deos"[25].

La acción en Córdoba, a orillas del río Guadalquivir junto al puente romano. En nuestro tiempo. Los personajes visten traje andaluz[26].

ACTO ÚNICO*

(Es de noche. Cielo estrellado. Música de fiesta lejana. Al fondo, entrada de una cueva, o tienda, en el campamento de gitanos.)

EL AMA. Cuando miras, tus ojos parece que se asombran
como si en la luz vieran un oscuro silencio;
tu mirada se posa, se aposenta en el aire[27],

---

* No aparece esta referencia de "Acto Único " en *Entregas* (p. 7).

---

[24] Figura en la obra, al igual que en sus otras dos tragedias, *Antígona* y *La hija de Dios*. Aunque aquí se diferencia, por mantener el espíritu clásico de su función (parte cantada y que glosa o anticipa las acciones) y por no aparecer en escena. Por otro lado, la raigambre andaluza de esta pieza es indudable, como el mismo Bergamín nos explica en otro texto suyo: "Por el torero, como por el bailaor o bailaora, cantaor o cantaora, Andalucía nos ofrece en esa imagen viva, la expresión exterior, musarañera, de su duende, invisible y secreto; de su más profunda, misteriosa musarañería que es, como la de los astros, pensamiento profundo: pensamiento estremecido, tembloroso; sentimiento de solitaria solidaridad. El canto de la sangre que coincide con el de las estrellas. Canto que es cante hondo" (José BERGAMÍN, "Musaraña y duende de Andalucía", en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 177).
[25] Versos finales de la tragedia de Séneca, como se puede ver en SÉNECA, *Medea..*, p. 96, vv. 1026-1027.
[26] La situación espacio-temporal y el vestuario obedecen a varias razones: actualizar el mito, dar verosimilitud al personaje y a la trama, así como ofrecer un homenaje a Séneca. Jean Anouilh también sitúa su *Medea* "delante de un carromato" y se oyen "músicas, vagos cantos a lo lejos" (Jean ANOUILH, *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 195).

como una tenue sombra de música en el eco.
Por tus ojos se agranda*, se abre inmensamente, 5
en tu rostro, un extraño, amoroso desvelo;
como si acariciases con tu mirada el alma
con mano de ceniza escondida en el fuego.
A tu mirar se aquieta un mundo estremecido
con la quietud que deja, cuando ha pasado, el viento. 10
En tus labios se enciende la noche de tu sangre
cuando apagan tus ojos la aurora de tu sueño.

MEDEA. No miro, veo en la luz estremecida un río
de gemidos, de llantos, de gritos, turbulento,
que arrastra con su ímpetu como las hojas muertas, 15
un torbellino pálido de espantosos recuerdos.
Son las desesperadas imágenes celestes,
fantasmas de dolor, sollozantes espectros,
que en el destierro[28] mudo de mi vida, levantan,

---

* agranda *Entregas:* agrande *Primer Acto*

---

[27] La idea de "aposento en el aire" aparece en algunas poesías de Bergamín, como la siguiente: "Mirándote en el espejo / de la muerte, no verás / ni sombra de un esqueleto: / verás la sombra de un sueño / que se aposenta en el aire / como la voz en el eco: / como un fantasma del tiempo / que se escondiera en la noche / tenebrosa del silencio" (*Poesía, IV,* p. 137. *cf. Poesía, I,* p. 172; y *Poesía, IV,* p. 18 y 39). Por otro lado, Nigel Dennis titula, precisamente así, *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín* (Valencia, Pre-Textos, 1983), el libro sobre el que habla de la actividad poética de nuestro autor; y también será el nombre escogido por José Antonio González Casanova para encabezar el capítulo VI de su obra donde describe esa parte de la labor literaria del escritor exiliado (*Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, pp. 103-114).

[28] En algunas ocasiones nos muestra nuestro dramaturgo las dificultades que supusieron para él el exilio: "en muchas otras cosas sueño, cuando me dejan mis jaquecas, angustias y preocupaciones, que no son pocas. Pero lo peor de todo el *destierro espiritual*". *Este incurable*" (De su carta a Justino Azcárate, fechada el 21 de noviembre de 1953; recogida en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...,* p. 177); "[el cuadro *Melancolía* de Durero expresa] la causa de nuestro ser: partir; la de estar o ser, partiendo, siendo, de ese modo, mitad y mitad de nosotros mismos; siempre a medias en todo; como lo es la del amor de la pareja humana, condenada perpetuamente a su fidelidad balanceadora; o sea, a no poder ser nunca otra cosa sino la mitad de sí misma." (José BERGAMÍN, "Las cosas que pasan: El Tostadero de Don Patricio (*Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagónico español, filósofo piropatético)*", *El pasajero, peregrino español en América, II,* México, Séneca (verano, 1943), p. 112). Aunque quiera, en algún otro momento, entenderlo como una condición consustancial con el hombre: "MAESTRO.- Nuestra vida es toda peregrinación, y lo confirman todas las cosas del mundo, cuyo ser por instantes vuela. (...) Del sabio se dice peregrina con utilidad en cualquier parte donde reside; esto es, investigando, observando, y desprendiendo. En fin, la dificultad consiste en emprender; que, emprendido, todo es fácil" (José BERGAMÍN, *El pasajero, peregrino español en América, I,* México, Séneca

como mortales aves agoreras, su vuelo. 20
¡Quiero mirar arder sus alas en la cumbre
de esta ardiente tortura de amor en que me quemo!
¡Quiero volar con ellas, negras aves errantes,
hasta la nube negra que incuba mi deseo!
¡Muerte! ¡Imposible afán de una ilusoria sombra 25
que arrastra su esqueleto de sueño por el suelo!
¿Dónde está tu aguijón, tu veneno, tu engaño,
la miel de este panal vacío de mi cuerpo?
¿Dónde se pudre el alma cuando tus sueños huyen?
¿Dónde la victoriosa razón de tu misterio?[29] 30
No te llamo por mí, te llamo por mis hijos;
los hijos que me diste, tú misma, de tus muertos:
la semilla del hombre que en mí fecundizaste,
es tuya, muerte, tómala, para nada la quiero.
No quiero hijos de sangre de varón, engendrados 35
en mis entrañas puras, para enterrarme en ellos.
La mirada del hombre los mató al engendrarlos
en mi cuerpo. ¡Mis ojos divinos eran ciegos!
¡No quiero hijos de sangre, porque arrancan del alma
el poder de ilusión que los Dioses le dieron![30] 40

EL AMA. Cuando los Dioses huyen, abandonando el mundo,
no persigas su paso fugitivo en el cielo.

MEDEA. Los hombres son los Dioses vencidos por la muerte:
los Dioses son los hombres que vencerla creyeron.

EL AMA. ¿Quiénes son esos Dioses? ¿Quiénes son esos hombres 45
sino los que tú misma encantaste en tu sueño?

MEDEA. Mi encanto, mis encantos se rompen, con mi vida,
cuando miro a mis hijos entre mortales velos[31].
No quiero ver que el hombre detiene con su mano
el poder de mi alma, en mis hijos deshecho. 50

EL AMA. ¿Por qué dudas ahora de ti misma, Medea?

(primavera, 1943), pp. 8-9. El texto reproduce *El Pasajero.- Alivio, 1* de Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA).

[29] Idea formada a partir de las palabras de San Pablo (*Corintios* 15, 55), y que nuestro autor también reprodujo al inicio de *Tanto tienes*, nota 1.

[30] Ese rechazo de la maternidad es constante en las mujeres del teatro de Bergamín, como puede verse en *La niña guerrillera*, nota 113, en *Melusina*, nota 145; y en *La sangre de Antígona*, notas 64 y 77. En la protagonista de esta tragedia esa repulsa de unos hijos "mortales" obedece al carácter divino de la protagonista, como explica el propio autor: "Y por eso mata a los hijos, porque niega su propia maternidad, porque ella es divina, inmortal" (Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín"..., p. 5).

[31] Relación con el título y las dos acepciones de "encanto": "**1.** Encantamiento. **2.** Modo de ser o conjunto de cualidades que hacen a algo o alguien encantador o atractivo (...) (pl.[ural]) Atractivo físicos de una persona" (MOLINER, I, p. 1096). Recordemos que Medea, como Melusina, perdería parte de sus poderes mágicos al unirse a un mortal a la vez que quedaría sometida al desgaste físico de su apariencia a causa del paso del tiempo (*cf. Melusina y el espejo,* nota 124).

MEDEA. Porque he empezado a ver con mis ojos el tiempo.

(Sale el Ama.)

EL CORO.

(Voces de cantaora y cantaor[32]*. Acompaña rasgueo de guitarras, y repiqueteo de castañuelas de un baile cercano.)*

CANTAOR. Mira qué pena tendría
que la miraba a los ojos
y no la reconocía. 55
CANTAORA. Para no verme sufrir
no me quieres ni mirar,
porque mirar es morir[33].
CANTAOR. Te estoy mirando sin verte;
queriéndote sin querer; 60
sin esperanza, esperándote;
creyéndote, sin creer.
CANTAORA. El querer que me tenías
me lo distes [sic] a mí sola
porque tú no lo querías. 65
CANTAOR. A la raíz del querer
le llamaron soledad:
le dieron tu mismo nombre:
¡ésa es la pura verdad![34]

---

[32] Todas las coplas que vienen a continuación le sirven para anticipar el sentido general de la obra: la historia de un desamor. También usó la copla como anticipadora y comentadora de los hechos en *La niña guerrillera*, (véase en el estudio introductorio a ésta última, el apartado "Estructura de *La niña guerrillera*: romance en tres jornadas y nueve cuadros").

[33] Respecto a esta estrofa, se pregunta nuestro dramaturgo: "¿Qué dice esta copla? ¿Quién la dijo en mí, sin yo saberlo? El último verso parece que responde, afirmando, lo que otro pregunta en Calderón: "¿Esto es mirar o morir?" Al rasgueo de la guitarra, al repique de los palillos, salta de nuevo ante los ojos – y los oídos, si se escucha, como se mira, con fijeza penetrante – esta variación: *Para no oírte llorar/ no te quiero ni sentir, / porque sentir es callar*. El sentimiento, nos dice esta copla, abre los silencios para que nos llegue, por ellos, la música de las palabras. La "música de la sangre" por las palabras, y solamente por las palabras, traza en el teatro, con su mágico reguero de sangre y sombre, la figuración de *Medea, la encantadora*" (José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea"..., pp. 9-10).

[34] "En la raíz del querer nace la tragedia de Medea. De esa Medea que nació gitana (es un decir) porque "vino de la misma rama" cordobesa, senequista, morisca o moruna, que sus proféticos, decidores o cantaores. Su pura verdad es tan radicalmente andaluza, española, que su voz se apaga en sus ecos, su palabra en sus sombras, su divina figura humana, estremecida por el silencio trágico de su sangre, en pura, luminosa música de verdad: de soledad de amor" (José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea"..., pp. 11-12). Copla, por otro lado, al estilo de las de Augusto Ferrán (1835-1880), cuyos libros *La soledad* y *La pereza* (en Augusto FERRÁN, *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos castellanos, 164), 1969, pp. 3-114) fueron

CANTAORA. *En la raíz del querer* 70
mi madre nació gitana:
y yo como soy su hija
vengo de la misma rama [35].
CANTAOR. En la raíz del querer
tu madre te quiso buena 75
y tú no lo quieres ser.
CANTAORA. Eso es lo que habría que ver:
si queriendo o no queriendo
se puede ser o no ser.
CANTAOR. En cuerpo y alma eres aire: 80
el alma, cielo de todos;
el cuerpo, tierra de nadie.
CANTAORA. Mi cuerpo es como tu cuerpo.
Mi alma es como la tuya.
Mi sangre le dio a tu sangre 85
una misma calentura.
CANTAOR. Tu querer es como el aire.
Mi querer es como el mar.
El tuyo empuja las nubes.
El mío las ve pasar[36]. 90
CANTAORA. Tu querer es como el viento.
Mi querer es como el agua.
El tuyo arrastra las nubes.

---

lectura predilecta por parte de Bergamín. El tema de la soledad aparece en varias de las coplas del autor romántico (*op. cit.*, p. 42, número VI, p. 48, número XXXVI, p. 68, número CXXXIII y p. 76, número XVII).

[35] Canción recogida por Augusto Ferrán en la antología "Cantares del pueblo" que precede a su libro *La soledad* (en Augusto FERRÁN, *Obras completas...*, p. 86, número LXXVII).

[36] Copla repetida frecuentes veces por Bergamín, tal y como rememora todavía su discípulo uruguayo, Guido Castillo (de una entrevista con él, Barcelona, 26 de marzo de 1996). Además, esta copla y la siguiente recuerdan la siguiente "soleá": "Es tu queré como er biento, / y el mío como la piera, / que no tiene mobimiento" que recogió el padre de los hermanos Machado (Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, *Cantes flamencos*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 745), 1985, p. 27). Rodríguez Marín nos ofrece la anécdota sobre la génesis de la misma, pues, durante su época de redactor en 1881, en el *Alabardero* de Sevilla, relata que "un viejo cajista de este periódico se enterneció al ver publicada, como anónima, una copla compuesta por él en sus años de juventud. La copla decía así: *Es tu querer como el toro / que donde lo llaman va. / Y el mío, como la piedra: / Donde lo ponen se está*" (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910, p. 34). "Esta copla, reproducida por el ilustre folklorista sevillano, se ha interpretado también por flamenco, con algunas variantes: *Es tu querer como el viento / y el mío como la piedra / que no admite movimiento*" (Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular, I*, Madrid, Cinterco, 1990, p. 148). Francisco Gutiérrez Carbajo alude también a otras variantes populares, como ésta: "Eres tú como la nieve / Y yo soy como el volcán. / ¿Se derretirá la nieve / o el fuego se apagará?" que recogió Montoto (L. MONTOTO, *Melancolía*, Sevilla, Rafael Baldaraque, 1872, p. 74; y que reproduce el citado estudioso en *op. cit.*, p. 264).

El mío las piedras arrastra.
CANTAOR. El querer le dijo al viento: 95
yo no quisiera tener
más que tu acompañamiento.
CANTAORA. Y el viento le dijo al mar:
este querer que nos junta
no se puede separar. 100
CANTAOR. Pero yo a ti no te digo
que te separes de mí
ni que te quedes conmigo[37].
CANTAORA. El cauce le dijo al río:
para llenarme de ti, 105
¿por qué me dejas vacío?
CANTAOR. Y el río le dijo al cauce:
¿por qué me dejas huir
si no dejas de apresarme?[38]
CANTAORA. ¿Por qué te vas de mi lao 110
si el querer que tú te llevas
no es el que a mí m'has quitao?
Has de venir a buscarme
con el corazón partío
llorando gotas de sangre[39]. 115
A mi puerta has de llamar:
no t'he de salir a abrir
y m'has de sentir llorar[40].
CANTAOR. Para no oírte llorar
no te quiero ni sentir: 120

porque sentir es callar[41].
CANTAORA. La alegría del querer
cuando una vez te la quitan
no la vuelvas a tener[42].

---

[37] Los versos 95-103 corresponden al poema XXIX de "Motes, Enigmas, Dichos, Coplas", *Signo,* San José, 1 (enero 1952), p. s/n.; recogido en Rosa Mª GRILLO, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954*, Lleida, Publicacions de la Universitat de Lleida (Ensayos / Scriptura, 8), 1999, p. 152.
[38] La estrofa formada por los versos 104-109 aparece como el poema XXVIII de "Motes, Enigmas, Dichos, Coplas", *Signo,* San José, 1 (enero 1952),p. s/n.; recogido en Rosa Mª GRILLO, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954...*, p. 152.
[39] Los versos 113-115 corresponden a una canción idéntica a la "soleá" que recogió Antonio Machado Álvarez: "Has e bení a buscarme / con el corasón partío, / yorando gotas e sangre" (en *Cantes flamencos...*, p. 27).
[40] Este cantar aparece incluido este cantar de los versos 116-118, como "Copla solear" anónima, en *Coplero popular*, edición de José Luis Gárfer, Madrid, EDIMAT Libros, 1999, p. 432. Ver nota 32 de la presente obra.
[41] Véase sobre esta copla, la nota 33.

CANTAOR. Los sueños de la montaña 125
nublaron la luz del cielo.
CANTAORA. Y el cielo los hizo lágrimas
que por la tierra corrieron.
CANTAOR. Que por la tierra corrieron
llevándole el llanto al mar. 130
CANTAORA. Y el mar lo devolvió al cielo
porque no quería llorar.
CANTAOR. El mar le dijo a la tierra:
la amarga sal de tus lágrimas
yo te la devuelvo entera. 135
CANTAORA. *¡Esa sí que es cosa grande:*
tirar chinitas al agua
y saltar gotas de sangre![43]
CANTAOR. *Tu querer y mi querer*
aunque lo rieguen con sangre 140
no puede prevalecer[44].
CANTAORA. *Yo no siento que te vayas:*
¡lo que siento es que te llevas
la sangre de mis entrañas![45]

(Cesa el coro mientras se hace el diálogo, pero quedando, siempre al fondo, oyéndose el rasgueo de las guitarras y las voces, confusamente. Hasta que se indique en el diálogo cuando vuelven a distinguirse mejor.)

(Aparece Jasón. Viste de corto. Todo de negro.)

JASÓN. No me mires con odio, Medea. Ni con ira. No soy tu enemigo.
MEDEA. ¿No eres Jasón?
JASÓN. Lo era. Lo soy. ¡Óyeme, Medea!... Aún es tiempo.
MEDEA. ¿Qué tiempo?

---

[42] Los versos 122-124 corresponden al poema XXXI de "Motes, Enigmas, Dichos, Coplas", *Signo,* San José, 1 (enero 1952), p. s/n.; recogido en Rosa Mª GRILLO, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954...*, p. 152.

[43] Bergamín recuerda esta copla gitana (versos 136-138) en el capítulo 2 de la serie televisiva *Los ángeles exterminados*, dirigida por Mitrani (INA, 1975), y que TVE2 emitió el 30 de junio de 1996 dentro del programa "La noche temática", dedicado a nuestro escritor. También aparece reproducida – como epígrafe y en el título - en uno de sus ensayos sobre la búsqueda de Dios y el mito de don Juan ("Chinitas al agua", *Sábado gráfico,* Madrid-Barcelona, 912 (23 noviembre 1974), p. 25). Por otro lado, podemos encontrar esta canción popular en *Cantes flamencos...*, p. 42.

[44] Estos versos 139-141 ofrecen alguna variación respecto a la copla popular incluida por Antonio Machado en su antología y que dice así: "Tu queré y mi queré, / aunque lo rieguen con yanto / no puée prebaleser" (*Cantes flamencos...*, p. 35).

[45] Copla popular que sintetiza muy bien los motivos de la "explosión trágica" de Medea y que otra vez supone una variante respecto a la "soléa" anotada por Machado: "Yo no siento que te bayas: / ¡lo que siento es que te llebes / sangre mía en tus entrañas" (*Cantes flamencos...*, p. 38).

JASÓN. El tiempo que escapa a tus encantos: o te los roba. Medea, no soy yo quien detiene con mi mano el poder mágico de tu alma[46].
MEDEA. ¿Qué hace el novio fuera de la boda? ¡Vuelve allá! Yo no puedo darte ya nada. Todo te lo di.
JASÓN. Vengo a devolvértelo. Dame tú lo que me has quitado.
MEDEA. ¿Qué vienes a darme y qué me pides?
JASÓN. Vengo a darte lo tuyo. A pedirte lo mío.
MEDEA. ¿Desde cuándo lo tuyo y lo mío se separaron? ¿Desde cuándo no son lo nuestro?
JASÓN. Desde que tú quisiste.
MEDEA. No es verdad. No tengo nada tuyo: ni tú mío. No soy la Reina ni la novia. Ve con ella. Déjame a mí.
JASÓN. A eso he venido. A que nos dejes tú. A decirle: huye. Pero huye sola.
MEDEA. ¿Es tu amor el que habla?
JASÓN. Mi más puro amor: la piedad que te tengo.
MEDEA. ¿Ésa es la herida que abres en mi pecho? ¿Ése es el corazón que me arrancas? ¿Tu piedad? ¡Tu miedo! No vengas a provocar mi odio con tu ofensa. Vete.
JASÓN. Devuélveme mi sangre...
MEDEA. (*Riendo*) ¿Tu sangre? ¿Tu sangre? ¿Cuándo me la diste? ¿Cuándo la diste tú por mí?[47]
JASÓN. Vine a buscarte con mi amor más puro: el que engendró mis hijos en tu cuerpo; el de la sangre con que quise salvar tu amor del mío, salvar tu alma. Tú no los has querido. Devuélveme esa sangre[48]. Dame a mis hijos. Huye.
MEDEA. ¿Y de quién huiré, Jasón: de ti o de mí? ¿De tus hijos o de los míos? ¿De cuál de los dos es esa sangre? ¿De quién será esa huída?
JASÓN. No me engañas, Medea; no te engañes tampoco a ti misma. Debes huir de la sangre que venga en nosotros, en tus hijos y en mí, tus propios crímenes.
MEDEA. Por ti lo fueron, no por mí: porque deshiciste su encanto. Cuando yo los hacía por tu amor, sus huellas se borraban a nuestro paso: abrían nuestro camino. Cuando tú has huido de mí, de mi amor puro, no soy yo, son ellos, mis crímenes, los que te persiguen en mi sangre, los que te gritan en tus hijos: ¡tú nos mataste!
JASÓN. Vengo a darles vida, quitándotelos.
MEDEA. Hazlo si puedes.

---

[46] *cf.* nota 31. Para el problema del Tiempo en otras piezas de Bergamín, ver las páginas dedicadas a "Tiempo y belleza" del estudio introductorio de *Medea, la encantadora.*
[47] Dos sentidos de la sangre, como linaje o procreación para Jasón y como muestra de amor - dar la vida - para Medea. También defienden una clase diferente de amor: destructor el del primero y procreador el de Medea. Para el sentido que adopta la sangre en otros textos de nuestro autor, ver la nota 81 a *Tanto tienes.*
[48] Para el propio dramaturgo, "*Medea, la encantadora*, es una tragedia de verdad. Y, por consiguiente, de vida. Por eso está escrita con sangre, como quería Nietzshes que escribiese el escritor de veras. Por eso la mítica y mística palabra *sangre* no admite en ella sustitución posible y si repetición insustituible. Este lenguaje, efusivamente sangriento, evoca un lenguaje pasional, tan intelectual, por serlo, como aquellos lenguajes cordobeses (en latín, en árabe, en castellano...), que he recordado. Lenguajes andaluces de la música de Falla, de la pintura de Picasso" (José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea"...., p. 9).

JASÓN. No vengo a forzarte. Vengo a suplicarte que te vayas; que te salves a ti: que me salves a mí, todavía, una última vez. Que salvemos los dos, por última vez, a nuestros hijos.
MEDEA. (*Riendo.)* ¿Es ésa tu piedad de mí, Jasón? ¿Es ése tu amor puro?[49]... ¿Qué hace el novio que no está en la boda? Vuélvete allá. Déjame a mí sola con mis hijos; los hijos de mi sangre, Jasón, ¡los hijos de mi alma!
JASÓN. Tu alma está ciega, manchada, Medea, por mi amor, con toda la sangre de tus crímenes.
MEDEA. Mis crímenes son tuyos, no míos: tú has hecho que lo sean, cuando has deshecho nuestro amor; tú rompiste el velo luminoso de su encanto...
JASÓN. Tu encanto, tus encantos, no los quebró mi mano, sino el tiempo.
MEDEA. No me hagas dudar de mí misma porque trataré de encontrarme aun en la venganza. Yo no maté, ni con mi amor, ni con mi deseo. Mis manos, limpias de odio, no pudieron nunca dar muerte.
JASÓN. ¿Pues con qué manos, por mi amor, mataste, Medea?
MEDEA. Con las tuyas.
JASÓN. Mientes: por mis manos no corrió más sangre que la sangre ilusoria de tus monstruos; la de tus encantos, de tus sueños, que tuvieron cautiva de tu amor mi alma.[50]
MEDEA. Tú los mataste, ¡lo confiesas! El tiempo los devora, Jasón, mis monstruosos encantos. El tiempo devorará también con ellos a tus hijos; los hijos de tu celo; los hijos del macho soberbio; del hombre ebrio de sangre[51].
JASÓN. (*Riendo.*) ¡Divina Medea!
MEDEA. Sólo para ti no quise serlo. Sólo por tu amor quise ser humana [52].
JASÓN. Y ahora te abandonan, a un tiempo, los dioses y los hombres.
MEDEA. Tengo a nuestros hijos.
JASÓN. ¡Son míos! Devuélvemelos. Como yo te devuelvo tu libertad.
MEDEA. ¿Qué libertad, Jasón, me devuelves?
JASÓN. La del amor. La de tu alma mágica. El prodigio humano de tus sueños: tus divinos encantos.

---

[49] También aparece la piedad considerada en forma errónea en *La hija de Dios* (nota 54), y *La sangre de Antígona* (nota 12).
[50] Se recoge de nuevo el significado de "encantar" (*cf.* notas 2, 21 y 31) que, según el *Diccionario de Autoridades*, significa "executar alguna cosa pretenatural, valiendose por lo regular ilicitamente de palabras, u de otras cosas juntamente con las palabras, para fingir como real y verdadero lo que no es, ni hai, o para maleficar y hacer otras semejantes maldades" (*Autoridades, I,* p. 430). El propio Covarrubias señala a Medea, junto con Circe, como ejemplo des "encantadora" (COVARRUBIAS, p. 512).
[51] "El sentido sacramental del matrimonio del que no debe excluirse (...) la procreación o generación de los hijos, sí es, sí debe ser, una consumación feliz del pecado contra el amor por su mismo fuego, el que nos quema por la sangre" (José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", en *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1973, p. 72).
[52] Bergamín explica de la siguiente forma el carácter divino de Medea: "mi Medea no es humana, no tiene pasiones, no es una mujer. Es una diosa. El amor de Medea es un amor divino, que no aparece en las Medeas clásicas. El amor de Medea es un amor divino que no tiene nada que ver con el sexo, con la generación mortal. Y por eso mata a los hijos, porque niega su propia maternidad, porque ella es divina, inmortal" (Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro"..., p. 5). Ver también la nota 35 a *Melusina y el espejo*.

MEDEA. *(Sombría.)* Está bien. La acepto. Solamente quiero un plazo para cumplirla.
JASÓN. ¿Cuánto tiempo me pides?
MEDEA. ¿Tiempo? ¿Tiempo? Me basta y me sobra con un instante[53]. Vete ahora.
JASÓN. Me devolverás a mis hijos. Huirás tú sola. Tengo tu palabra.

(Sale.)

MEDEA. ¡Guárdala!, ¡escóndela, llévala contigo en el secreto de tu corazón! ¡Mi palabra! Medea sabrá cumplírtela. ¡Palabra mía eterna! Vuelve contra el tiempo tu sentido.

(*Cante dentro*)

A un arroyito a beber 145
bajó una blanca paloma;
por no mojarse la cola
levantó el vuelo y se fue:
¡qué paloma tan señora![54].

(Entra el Ama.)

EL AMA. ¿Qué vas a hacer, Medea?
MEDEA. ¿No oyes como cantan? ¿No ves esas sombras bailarinas, cayendo al río, como si buscasen en el agua el camino que pierden sus cuerpos en la tierra?... Lo que cantan por debajo de esa música me está destrozando el corazón. Escucha. Mira. Una voz más triste que las otras nos acecha desde lo oscuro. La siento que se acerca. ¿Por qué no está en la boda la novia? ¿Por qué viene a buscarme?

(Sale el Ama. Entra Creusa.)

CREUSA. ¡Por* piedad, Medea, óyeme!
MEDEA. ¿Tú también hablas de piedad?
CREUSA. Vengo a pedírtela.
MEDEA. ¿Para Jasón o para ti?
CREUSA. Para que la tengas de ti misma.
MEDEA. ¿Tanto me queréis?
CREUSA. Te tememos. No queremos tu odio.

---

* Por *Entregas:* Pr [sic] *Primer Acto*

---

[53] Para la cuestión del "plazo", ver el apartado "Versiones y visiones de *Medea*" en el estudio introductorio a *Medea, la encantadora*. Respecto a los modelos clásicos, sabemos que tanto en Séneca como en Eurípides es Creonte quien accede al ruego de Medea: "permíteme quedarme un solo día, hoy, y hallar solución a cómo partiremos al exilio..." (EURÍPIDES, *Tragedias, I...*, p. [180], vv. 340-341); y "CREONTE. Aunque mi corazón sospeche de tus súplicas, te daremos un día para preparar tu destierro" (SÉNECA, *Medea...*, p. 57, vv. 294-295).
[54] Copla que anuncia el final de toda esta explosión trágica. Canción, seguramente, popular, pues Bergamín suele entrecomillar casi siempre los versos que toma prestados (*cf.* versos 70-73, 113-118 y 136-144 de esta misma obra).

MEDEA. Y entonces, ¿por qué me habéis quitado el amor?
CREUSA. Yo no te lo he quitado.
MEDEA. El pudor enmascara mentirosamente tu rostro, Creusa.
CREUSA. No mires en él mi amor sino mis lágrimas.
MEDEA. ¿De qué amor son testigos? ¿De qué sangre mana tu llanto?
CREUSA. Te ciegas por no verme, Medea. ¡Mírame a tus pies, suplicante!...
MEDEA. Levántate. ¡Tú, la novia, la joven Reina! ¿Qué diría Jasón si te viera? ¿O es él quien te envía? ¿Hasta tanto pudo llegar su miedo?
CREUSA. Se teme siempre que se ama.
MEDEA. Las mujeres como tú, Creusa, no temen porque aman: aman porque temen. Los hombres como Jasón no supieron nunca de amor que no temiesen: porque lo que ama en ellos es su sangre.
CREUSA. Jasón me ama.
MEDEA. También me amaba a mí.
CREUSA. Temiéndote. A mí, no.
MEDEA. Pon tu mano sobre su pecho, en el sitio del corazón, y busca una palabra en su latido: es la voz de su sangre.
CREUSA. ¿Cuál es esa voz, cuál es esa palabra que dices?
MEDEA. La voz es suya. La palabra es mía. Yo se la di.
CREUSA. ¿Qué palabra le diste, Medea?
MEDEA. La sola palabra que Medea puede ya cumplirle.
CREUSA. ¡Me espanta el tono de tu voz, el dardo de tus ojos!
MEDEA. No te espante, Creusa, lo que te digo: voy a probártelo con mis hijos. Ellos os darán con sus manos inocentes la prueba que recibirán de las mías: mi palabra cumplida.
CREUSA. No sé si entenderte, si creerte...
MEDEA. Entiéndelo, créelo: mis hijos os darán mi regalo de bodas.
CREUSA. Tu mejor regalo, Medea, sería tu huida.
MEDEA. ¿Y por qué quieres verme huir?
CREUSA. Porque no quisiera ver tu muerte.
MEDEA. ¿No quisieras ver la muerte en tus bodas?[55]
CREUSA. No. ¡Huye, Medea!
MEDEA. ¿Quién crees tú que puede matarme?
CREUSA. Mi padre y Jasón.
MEDEA. ¿También Jasón? ¿Y tú crees que por amor tuyo?
CREUSA. Mi amor no es como el tuyo, Medea: mi amor no quiere muertes[56].

---

[55] Bodas mortales, como en el II Acto de *Melusina*, (*cf.* nota 107 a dicha obra). También ambos términos quedan emparejados en otros textos de Bergamín: "En el toreo, como en el baile, se proyecta siempre una sombra de mentirosa emoción humana engañadora: que es su trampa viva; erótica en la danza; mortal en el toreo. Es sombra que cubre con su velo de sangre nuestros ojos, nuestra mirada, para ocultarnos, con pretextos de subrayarla, la presencia o revelación viva, verdadera, de lo que más queremos al mirarlos: la burla del amor y de la muerte" (José BERGAMÍN, *La claridad del toreo,* Madrid, Turner, 1987, p. 16).

[*] las *Entregas:* la *Primer Acto*

[* *] matar *Entregas:* mata [sic] *Primer Acto*

[** *] culpa nuestra *Entregas:* nuestra culpa *Primer Acto*

MEDEA. ¿Por qué crees que las* quiso el mío? ¿Jasón te lo dijo?
CREUSA. Lo dice tu historia. Lo dice tu alma.
MEDEA. ¿Mi alma?... Con el alma nunca se mata, Creusa.
CREUSA. Pues tú, ¿con qué mataste, Medea?
MEDEA. Con la sangre que a ti te ama.
CREUSA. Esa sangre es pura.
MEDEA. Porque yo le di este alma mía, que tú crees que pudo matar**, para que él mismo se engañase con su pureza.
CREUSA. ¿Y para qué me engañase a mí?
MEDEA. Para que engañase y venciera a sus monstruos.
CREUSA. Él los mató.
MEDEA. Conmigo. Con mi alma.
CREUSA. Con tus fabulosos encantos. Hasta llego a pensar, Medea, que fuiste tú quien los inventase, a esos monstruos, para que Jasón se creyera que los vencía.
MEDEA. Y aunque así hubiera sido, ¿no lo hice por su amor, Creusa?
CREUSA. Tu amor es tan terrible como tu odio. No sé cuál es el nombre que mejor lo dice.
MEDEA. ¿Puede haber odio sin amor? Yo enmascaré con mi alma, por amor, los crímenes que Jasón cometía por este amor mío. Yo puse mi alma en su camino para que esos monstruos del amor, ocultándoselos, le dieran fuerzas a su brazo y pureza a su sangre. Y nombre a su virtud: gloria, fama. Yo puse mis manos de sueño entre las suyas para empapar con ellas, con mi alma, la sangre de los hombres que morían por culpa nuestra***, por culpa de nuestro único y divino amor. Yo tomé sus crímenes en mis manos para que no lo fuesen. Sólo el amor podía hacer por mis manos ese prodigio. Yo alimenté, de la más secreta angustia inmortal de mi ser, la ilusión de nuestra ventura: el fantasma de un amor eterno[57].
CREUSA. Tus palabras me envuelven, Medea, como una red; como si quisieras con ellas apresarme. Siento que si sigo escuchándote vas a envenenar mis sentidos. ¡Vine a pedirte que huyeras y soy yo quien tiene que huir de ti!
MEDEA. No me huyas. Mis palabras no tejen una red de ilusión para apresarte. Al contrario, Creusa. Mis palabras destejen la trama ilusoria de mi vida para mostrarte la verdad del amor que tú tanto temes.
CREUSA. ¡No, no, Medea! ¡No quiero oírlas! No quiero escucharte. ¡Huye, Medea, te lo suplico! Huye. ¡Por piedad!
MEDEA. ¿Por qué tienes miedo de mí? ¿Qué daño puedo hacerte?
CREUSA. Quiero huir y me detiene tu sombra, el eco divino de tu voz, el sueño de tu alma...! Déjame huir. O calla. Huye tú.
MEDEA. ¿Del sueño de mi alma te enamoraste tú, Creusa? El sueño de mi alma, en el tiempo, se llamaba Jasón...[58]

---

[56] Amor generador y destructor (ver sobre esta cuestión el apartado "Amor místico y amor sexual" del estudio introductorio a *Medea, la encantadora*).
[57] Ansias de amor eterno, frente al amor humano y temporal, como el que aparece en otras piezas dramáticas, como en *Tanto tienes*, nota 65; en *¿A dónde iré?*, vv. 143-150; o en *La sangre de Antígona*, notas 64 y 76.
* No te hablan *Entregas:* No. No te hablan *Primer Acto*

---

[58] Para otros textos sobre el sueño, ver nota 12 a *Tanto tienes*.

CREUSA. ¡Calla, calla, Medea! ¡Por piedad, calla!...
MEDEA. Por piedad por ti, seguiré hablando. No. No te hablan* mis celos de un amor que desprecio más que odio: el amor sangriento de Jasón. No es a mí a quien engaña. A mí ya me engañó. Es a ti a quien va a engañarte.
CREUSA. ¡Oh! ¡Calla, calla!...
MEDEA. En el rubor de tus mejillas, en las lágrimas de tus ojos, me parece sentir el olor mortal de tu sangre...
CREUSA. ¡Por piedad de mí, no sigas, Medea, te lo suplico!
MEDEA. ¡Creusa, pobre niña! Pareces un vellocino de oro[59], de sueño, puro, como el que mis manos de sombra pusieron, inundándolo luminosamente, sobre el corazón de Jasón... ¡Sobre las manos ensangrentadas, manchadas del veneno de sus monstruos asesinados, del cobarde, cobarde, cobarde... Jasón!
CREUSA. *(Cayendo al suelo sollozante)* ¡Oh!... ¡No... no... no!...
MEDEA. ¡Con ese no, podrías cavar en tu corazón un foso profundo, profundo, hasta encontrar en él, en lo más hondo, el agua viva que te quema los labios de deseo!... Yo quiero hacer por ti lo que jamás hizo Medea. Quiero enseñarte a ti lo que nadie pudo ver jamás de Medea: su desencanto[60].
CREUSA. No. ¡Déjame! ¡Te lo suplico! Me espanta oírte y verte: ¡y no puedo decidirme a huir! ¿Qué hechizo es el tuyo que detiene mi paso, que interpone su voz entre esos cantos y este atroz silencio que nos rodea? ¡Oh! ¡Qué poderoso es tu engaño! ¡Qué mágica virtud de fuego enciende en mi alma! ¡Qué dolorosamente arranca de mi cuerpo con tus palabras, su ilusión de vida! ¡Qué terriblemente ahíncan tus ojos su mirada escrutadora en mí, pasándome todo mi ser, hasta los huesos, clavándome en el corazón su angustioso anhelo!... ¡Ay! ¡Medea! ¿Por qué rompes mi inocente afán con el hechizo de tus palabras? ¿Por qué desesperas mi amor con tu venganza?[61]

---

[59] El vellocino de oro había sido la causa de que Medea y Jasón se conocieran. Según la mitología un carnero alado, con toisón de oro, había salvado de una muerte segura a Frixo, quien llegó sobre su lomo a la Cólquide. Eetes, rey de ese lugar y padre de Medea, "lo acogió favorablemente y le dio en matrimonio a su hija Calcíope. Como retribución, Frixo sacrificó el carnero a Zeus y ofreció el vellocino al rey, el cual lo consagró a Ares, y lo clavó en una encina de un bosque del dios" (Pierre GRIMAL, *Diccionario mitológico...,* p. 208). Jasón inició una expedición en su busca en compañía de los argonautas y por imperativo de su tío Pelias, rey de Yolco (*op. cit.,* p. 297). Para superar las pruebas que Eetes le impuso - "poner el yugo a dos toros de pezuñas de bronce, que despedían fuego por los ollares" y "trabajar un campo y sembrar los dientes de un dragón" (*op. cit.,* p. 49) -, Jasón contó con la ayuda y la magia de Medea (*ibidem).*
[60] Nuevo juego de palabras a partir del término "encantadora" ya explicado con anterioridad (*cf.* notas 2, 21, 31 y 50). En esta ocasión, si poco "grata" resulta a nuestros ojos la protagonista – en sentido opuesto al epíteto que la acompaña -, su capacidad hechicera ante Creusa le lleva a reflejar sus "decepciones" (véase el subapartado "Innovaciones formales" del estudio introductorio a *Medea, la encantadora*).
* Escuchas *Entregas:* Escucha *Primer Acto*
** Parecería *Entregas:* Parecía *Primer Acto*

---

[61] La desesperación se convertirá en tema principal de *La sangre de Antígona* (ver notas 47, 49, 53, 91 y 98-100 de dicha obra); frente a la esperanza que reina en otras piezas dramáticas anteriores (*cf. Tanto tienes,* v. 36, 45 y 194-195, y también las palabras finales

MEDEA. No manches tus labios, Creusa, con esa palabra envenenada. Teme no te alcance su veneno hasta el corazón.
CREUSA. ¿Pues no es venganza lo que te mueve a revelarme tan terribles secretos?
MEDEA. No, sino piedad. La piedad que tú me pedías.
CREUSA. ¡Qué espantosa piedad![62]
MEDEA. Di mejor, Creusa, ¡qué piadoso espanto! Ven. Mira. ¿Oyes?

(La lleva hacia lo oscuro.)

CREUSA. ¿Qué es esto, Medea? ¡Siento su horror helarme, traspasarme el alma! ¿Es ésta la entrada de tu cueva?
MEDEA. Asómate. No tengas miedo estando conmigo. ¿Qué oyes? ¿Qué ves?
CREUSA. Nada veo. Nada oigo.
MEDEA. Tus sentidos puros, inocentes, te enmascaran de silencio sus voces; de tenebroso asombro su luz. Escucha y mira en mis palabras; oye y mira en ellas lo que yo diga: y verás y oirás. Ésta fue mi vida, ésta fue mi alma, éste fue mi amor...
CREUSA. No veo más que sangre. No oigo más que un latido de corazón en mis oídos[63]. ¿Es tuyo o mío este zumbido de mi pulso, que me estremece toda, golpeándome desde las entrañas?
MEDEA. ¿No ves más que sangre?[64] ¿No escuchas más que palpitar tu corazón? ¡Mira, mira más hondo en esa sangre! ¡Escucha más profundamente en esa palpitación de tu sangre, en esa oscuridad de tu corazón!...
CREUSA. Parece que veo llamas de fuego... Me parece oír alaridos, gemidos, llantos...
MEDEA. Ves llamas de sangre. Escuchas* una voz de fuego, con acento de bronce, como el tañido de una campana lenta tocando a muerto... Suena, contra tu pecho, acompasando el latir de tu corazón...
CREUSA. Mi corazón late mas deprisa. ¡Oh espanto! ¡Ahora veo una horrible máscara! Parecería** un enorme toro que arrojase fuego en llamas sangrientas por la boca, las narices y los ojos[65]... Esa voz de bronce que dices parece salirle de los pies, pisoteando,

---

de la protagonista, p. 62; así como *La niña guerrillera*, v. 383, 397, 444, 644 y 786, además de las notas 132, 135 y 137).

[62] Sobre la piedad, ver la nota 49 a esta pieza, así como el subapartado "Innovaciones temáticas" del estudio introductorio a *Medea, la encantadora*.

[63] Recuerda la actitud de Creusa la que describe Bécquer en su rima XLVII: "Yo me he asomado a las profundas simas / de la tierra y el cielo / y le he visto el fin con los ojos / o con el pensamiento. / Mas, ¡ay! De un corazón que llegué al abismo / y me incliné un momento / y mi alma y mis ojos se turbaron / ¡Tan hondo era y tan negro!" (Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 31), 1995, p. 142).

[64] Otro sentido de la sangre como violencia o pasión y la ya aludida de crimen o muerte (*cf.* el subapartado "Amor místico y amor sexual" de la introducción a esta pieza).

* lo *Entregas:* le *Primer Acto*

---

[65] Nos dice el autor, a propósito del toro, que "estas dos imágenes que se juntan hasta parecer confundirse la una con la otra (la máscara y el rostro, el toreo y el toro, la bailaora con su sombra; el cantaor con su eco o sus ecos), son una sola imagen del hombre en su agonía: en su lucha interior; la que lleva consigo mismo por esa dualidad que le expresa" (José BERGAMÍN, "Musaraña y duende de Andalucía", en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 170). Y en uno de sus poemas relaciona esa imagen torera con

golpeando horriblemente mis oídos con sus duras pezuñas, que son palabras que no entiendo... ¿Qué es esto, Medea?... Veo un cuerpo inmóvil; ... está desnudo; ... parece un hermoso mancebo; ¡qué gracia y delicadeza juvenil la de su claro rostro!... No parece muerto, sino dormido. Tiene todo su ser inmovilizado por la muerte; no sé qué enternecedora piedad humana que enamora el alma...
MEDEA. Estás viendo, Creusa, en este espejo mágico[66] que pongo ante tus ojos, con mis palabras, aquél a quien amas y aquél otro a quien debiste amar...
CREUSA. No te entiendo, Medea. Me torturas con lo que dices, como si me la retorcieses para hacerme gritar... ¡Y no puedo!... ¡No puedo gritar!... ¡Ahogas mi grito con tu horror!
MEDEA. Ese monstruo que ves, Creusa, es el que me dices que mató Jasón, haciendo famosa su hazaña. Lo mató con mi alma. Yo puse mi alma sobre su cuerpo estremecido, tembloroso como el tuyo ahora, de espanto, como si lo envolviese con una sola caricia de amor, haciendo de mi alma, de mi sueño, de mi ilusión viva, el ungüento maravilloso que le* protegiera de sí mismo, hasta vencerle. Hasta vencer, con su propia vida, aquel fuego de llamas impuras que le consumía las entrañas... Jasón mató al monstruo que Medea le mostró de sí mismo. Jasón amó entonces a Medea... Medea, por amor suyo, puso entre ella y Jasón esta dulce muerte que ves, ese divino sacrificio del más puro amor de su sangre: ese eterno sueño. Fue la víctima más querida: mi hermano Absirto.
CREUSA. ¿Absirto?
MEDEA. Yo lo maté. Y yo despedacé su cuerpo, arrojando los pedazos sangrientos en nuestro camino, para señalar nuestra ruta con su sangre. Para poder volver atrás. Su alma, como la tuya, era un vellocino de oro, de luz y sueño, del cordero inocente; del que ardió en la zarza iluminada, palpitando en el fuego, diciendo con la divina voz del oscuro corazón de su llama: aquí esto estoy* ¡Vellocinos de oro, luz, sueño, alma... que dejaron prendidos entre las ramas del sagrado bosque, al huir, los rebaños de las nubes celestes!..[67].

Pascal: "Yo llevo siempre a mi lado, / como Pascal un abismo, / la sombra negra de un toro / que es mi pensamiento fijo. / Que es un pensamiento fijo / que me abisma en la negrura / de su espantoso vacío. / De un espantoso vacío / que me angustia con el eco / de su silencio infinito" (José BERGAMÍN, "Al toro", en *La claridad del toreo...*, p. 78).

[66] Esas imágenes o "apariciones mágicas" que aparecen en el "espejo mágico" evocan el pasado de Medea, pues para Bergamín, siguiendo una cita de Víctor Hugo sobre el espejo: "¡Cosa inaudita que sea dentro de sí donde tiene que mirar el hombre lo que está fuera! El profundo espejo sombrío está dentro del hombre. Ahí está su terrible claroscuro. La realidad reflejada por el alma es más vertiginosa que vista fuera: porque más que su imagen, es su simulacro, y en el simulacro está el espectro. Asomándose a ese pozo de nuestro espíritu, vemos, a una distancia de abismo, encerrada en tan estrecho círculo la inmensidad del mundo" (José BERGAMÍN, "Espejismo", en *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981, p. 101).

* estoy *Entregas:* esto [sic] *Primer Acto*

** *repique Entregas: repiques Primer Acto*

---

[67] La imagen de vellocino es utilizada como símbolo de las almas inocentes de Absirto y Medea, así como de la propia Creusa (*cf.* nota 59).

*(Se acerca, oyéndose mejor, el rasgueo de las guitarras y repique** de las castañuelas, como si bailasen. Enciende el fuego con zarzales, rezando en voz baja palabras ininteligibles*[68].)

CREUSA. ¿Qué palabras murmuras en voz baja? 150
¿Qué mágica oración o qué prodigio?
MEDEA. ¡Palabra mía! ¡Palabra mía eterna!
Vuélvete contra el tiempo en tu sentido.
Y escribe con cenizas en los aires
el nombre puro del amor...
CREUSA. ¡Absirto! 155
Porque la voz que te enmascara el alma[69]
te esconde como un eco perseguido:
como la sombra que huye de tu cuerpo[70]
huyendo de la luz, sin ti y contigo;
ni te puedo mirar cuando te escucho 160,
ni te puedo escuchar cuando te miro.
No apartes el silencio de tus labios.
No acerques el infierno de mi oído.

(Medea, acercándose más al fuego, hiere su brazo con el puñal, y deja caer en el su sangre.)

MEDEA. ¡Llama que alzas tu brazos para alcanzar mi sombra!
Rosa abierta en la lumbre de este claro silencio: 165
gota a gota te doy la noche de mi sangre
como un chisporroteo celeste de luceros.

¡Tú, que eres la luz, enciende mi voz como* tu lengua!
¡Tú, que eres flor, aroma contigo mi deseo!
Escóndeme en la máscara desnuda de tu rostro. 170
Guárdame en el secreto de tu corazón ciego.

Tu corazón oscuro, mi corazón oscuro,
juntan en sus latidos el palpitar del tiempo:

---

[68] Encanto o hechizo que justifica el título y que toma de Séneca (véase la nota 17). Además, la imagen bíblica de "la zarza ardiendo" le sirve de posible título para otra pieza de teatro (ver *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), p. 71); y va unido en otro texto al tema de la sangre: "Mejor sería llamarle *la sangre encendida o la sangre ardiendo:* "que la sangre, no más, arde sin fuego", afirma Calderón. *La sangre ardiendo*, como la zarza (*adsum*, aquí estoy); y como en la zarza, el corazón entre espinas, "el corazón circunciso"." (José BERGAMÍN, "El tostadero de don Patricio (Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagórico español, filósofo piropatético)", en *El pasajero, peregrino español en América, III*..., p. 111).
[69] Para el tema de la máscara en Bergamín, ver la nota 7 a *Tanto tienes cuanto esperas.*
[70] Ver la nota 49 a *Tanto tienes*, sobre el concepto y el sentido de "sombra" en los textos de nuestro autor.
* como *Entregas:* con *Primer Acto*

toro de bronce y llamas que hiere sólo el alma
tras un disfraz de luces en que no encuentra el cuerpo. 175

La muerte es el torero que cuelga de tus astas:
un pelele de sangre con el que juega el viento.
¡Tú eres la luz que baila tan sólo con sus sombras!
¡Tú eres la voz que canta tan sólo con sus ecos!

CREUSA. No siento de la llama más que la luz que es muda[71]. 180
No siento de la rosa más que el olor que es ciego.
Ya no siento mi vida sino como una sombra
que me apaga la voz prendiéndola en su eco.

¡Amor! Yo no sabía que era sólo tu nombre
el calor en la rosa y el calor en el fuego: 185
que sólo con tu nombre se encendían las sombras;
que sólo con tu nombre se apagaban los ecos.

Haz, amor, que mis ojos se cierren con la muerte:
si les quitas su luz, no los dejes abiertos;
no cubras con la tierra la rosa de sus lágrimas: 190
no ciegues con el polvo la llama de sus sueños.

(Cuando acaba el conjuro, Medea ciñe la herida de su brazo con un pañuelo, y abriendo un cofre, empieza a sacar de él, joyas, trajes, máscaras... Y se los va mostrando a Creusa.)

MEDEA.- Mira, Creusa, mira mis desencantos. Los voy destejiendo ante tus ojos: voy destramando el hijo sutilísimo del alma con que ahora ves tejida esta tela de mis recuerdos; el prodigio fantasmal del tiempo: su desengaño. Telar del alma es éste en que puedes mirarte, como en un espejo, claro, luminoso[72], invisiblemente transido, en su apariencia inmóvil de agua quieta, de amoroso remanso, por el azogue de un ansioso afán, como el tuyo, de ardiente inquietud. Con este hilo puro de mi alma, que deshace el tejido ilusorio del pasado, fue* entretejiendo el sueño de mi vida. Quiero, con este invisible hilo, tejerte

---

[71] Los versos 180-191 corresponden al primer poema de "Nocturnos", *Mito,* Montevideo, 2 (marzo 1952), p. s/n.; recogido en Rosa Mª GRILLO, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954...,* p. 157. Encontramos cuatro variantes respecto al publicado en la revista uruguaya: "Yo" por "Ya" y "la" por "mi" (v. 182); "color" por "calor" (v. 185); y "señor" por "amor" (v. 188).
* fui *Entregas:* fue *Primer Acto*
** ese *Entregas:* este *Primer Acto*

---

[72] Ver nota 66 de esta misma obra sobre el espejo.

un maravilloso traje de encanto, una túnica de fuego y de sangre: ¡un vestido de novia inmortal![73]

(Cante, dentro)

¡Quién fuera rayo de luna
para entrar por tu ventana,
irme arrimando, arrimando,
y platearte la cara![74] 195

(Entra el Ama y se va, según indica el diálogo.)

EL AMA. ¿Qué quieres, Medea?
MEDEA. Tráeme a mis hijos. Sólo sus manos inocentes podrán ofrecerte, sin mancharlo, este luminoso manto de sueño. ¡Sólo sus manos puras podrán vestir sobre tu cuerpo virgen, este mágico encanto, traspasándolo con sus llamas, inextinguibles, de amor infinito: de eternidad de amor!...
CREUSA. ¡Dame, dame Medea, esa túnica maravillosa!... ¡Líbrame de ese** monstruo horrible: el amor sangriento de Jasón!...

(Entra el Ama con los dos niños.)

EL AMA. Aquí están tus hijos.
MEDEA. ¡Hijos míos! ¡Mirad la novia que ha venido por su traje de boda! Vais a ponérselo vosotros. Quitadle el que tiene. Ponedle éste. Con cuidado para no lastimarla. Para no romperlo. Tomadlo con vuestras manitas, este maravilloso manto de luz...

(Los niños hacen como si se lo pusieran a Creusa, que se ha quitado el traje que llevaba.)

CREUSA. ¡Qué alegría purísima de amor se enciende en mi alma!... ¡Qué tiernamente acarician mi cuerpo estas divinas llamas! ¡Voy, voy corriendo a buscar a mi padre..., a huir de Jasón!... ¡Quisiera poder incendiar yo sola el mundo con este fuego!

(Sale.)

MEDEA. Ve. Yo lo apagaré con mi sangre. *(Al Ama:)* ¡Síguela tú!

---

[73] En Séneca, tras el citado hechizo, entregará unos "preciosos regalos" a sus hijos para que se los lleven a Creusa (SÉNECA, *Medea...*, p. 84, vv. 843-848) y en Eurípides explica a Egeo que sus hijos entregarán a la novia "un velo fino y una diadema de áureas placas" (EURÍPIDES, *Medea...*, pp. [193]-[194], vv. 764-790).
[74] Metáfora de la muerte de corte lorquiano en esta copla popular, que se reproduce en los versos 192-195, y que recogió Rodríguez Marín en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, (Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, p. 140). Resume Francisco Gutiérrez Carbajo las conclusiones de Rodríguez Marín, para quien la variante popular - "¡Quien fuera rayo de luna / para entrar por tu ventana, / irme arrimando, arrimando / y platearte la cara!" – procede de la copla de Rueda: "Rayito fuera de luna / para entrar por tu ventana, / subir después por tu lecho / y platearte la cara" (Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular, I,...*, p. 458).

(Sale el Ama. Queda sola Medea, con sus hijos, los dos niños que se han dormido, junto al fuego, apoyándose el uno en el otro.)

MEDEA. Como crece la sombra cuando crece la llama[75]
va creciendo en mi alma la oscura soledad.
Como crece el silencio cuando se abre una tumba.
Como crecen los cielos cuando se escucha el mar.

Con mis manos de sangre apagaré mi sangre... 200
¡Ay!... ¡Corazón sin sangre, ya no podrás soñar!
Romperé la cadena de la sangre en el tiempo:
para vencer del tiempo la mágica impiedad.

Ya no temo a dar muerte. ¡Ya no tiemblo*, ni temo
a los astros que rige una mano inmortal! 205
Ya no tiembla la llama. Ya no tiembla su sombra.
Ya no tiembla mi mano que las hizo temblar.

Lo que tiembla es la noche, si la acaricia el viento [76],
prolongando sus sombras en quieta oscuridad.
Tiembla la voz del agua y se hace más profunda, 210
uniéndose a los ecos que nunca callarán.

A los ecos que cantan el silencio del mundo[77],

---

* tiemblo *Entregas:* tiempo [sic] *Primer Acto*

---

[75] Los versos 196-199 coinciden con la primera estrofa del segundo poema de "Nocturnos", *Mito*, Montevideo, 2 (marzo 1952), p. s/n.; recogido en Rosa Mª GRILLO, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954...*, p. 157.
[76] Corresponden los versos 208-211 con la segunda estrofa del poema citado en la nota 75. Nos encontramos con alguna diferencia en los dos primeros versos y que indicamos en cursiva: *"Cuando tiembla la noche* si la acaricia el viento / prolongando *en* sus sombras *la muda* oscuridad" (*ibidem*).
* hiciera *Entregas:* hiciese *Primer Acto*

---

[77] Nos encontramos en los versos 212-215 la tercera y última estrofa del segundo poema que, bajo el título de "Nocturnos", apareció en *Mito* (*cf.* Rosa Mª GRILLO, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954...*, p. 158). "Esta equívoca voz trágica de Medea, la Encantadora, nos habla el lenguaje vacío y resonante de la máscara: pura teatralidad. Su acción que es su palabra, suma infinitamente sus voces con sus ecos: *Son los ecos que*

con una sola voz, con un solo cantar...
Mis pasos en la noche, las estrellas, el viento,
cuentan este divino canto de eternidad. 215

(Toma entre sus brazos, como si lo hiciera con desesperado cariño, a uno de sus niños dormidos, y lo lleva dentro. Se oye gritar:* ¡madre!*, como en un alarido de espanto, y después, apagándose dolorosamente en su grito, otra vez:* ¡madre![78]*...El niño que quedó en escena despierta, asustado, llamando:* ¡madre! *Medea, que vuelve, se lo lleva, apretándolo entre los brazos, como al otro, y vuelve a oírse, dentro, ahogado de miedo y dolor, el mismo grito:* ¡madre! *Silencio. Luego sale Medea, ensangrentada, llevando en la mano el puñal.)*

MEDEA. ¡Abrid, abrid, estrellas, vuestros ojos ardientes
para mirarme! ¡Oh puros abismos de los cielos! ¡Mirad
la sangre de estas manos que han sembrado su sangre
para arrancarla al tiempo su cosecha mortal![79]

Veo en el oro oscuro de vuestros ojos, astros, 220
la llama de un latido de sangre palpitar.
El cuerno de esa llama, hoz de plata creciente,
¿siega o clava en los cielos su divino puñal?[80]

¡Abrid, abrid, estrellas, vuestros ojos sin lágrimas,
para mirarme, tanto, con tan puro mirar, 225

---

cantan el silencio del mundo / con una sola voz, con un solo cantar... Sólo cantar que es cante solo. Cantar de soledad. De "soleá". Sus pasos en la noche, las estrellas, el viento... nos lo cuentan y nos lo cantan, ese inaudito, invisible, misterioso, enigmático canto y cuento de eternidad" (José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea"..., p. 11).

[78] Crimen fuera de la escena, como en los modelos clásicos, pues en Séneca se da a entender que los hijos la acompañan arriba de la casa (SÉNECA, *Medea*, p. 91, v. 971 y ss.); y en Eurípides se van para dentro (EURÍPIDES, *Medea...*, p. [207], v. 1271). Justifica Medea su acción en la tragedia griega con estas palabras: "Amigas, resuelta está mi acción: matar lo antes posible a mis hijos y marcharme de este país; y no, por demorarme, entregar mis hijos a otra mano más hostil para que los mate. De todas formas es forzoso que ellos mueran, y, ya que es preciso, los mataré yo que les di la vida" (*op. cit.*, p. [206] , vv. 1237-1242).

[79] Se desliga así la protagonista de su pasado mortal, tal y como sucederá con Ondina (*cf.* el subapartado "Amor místico y amor sexual" del estudio introductorio a *Medea, la encantadora*). Esta idea de volver a ser la que fue aparece también en la tragedia senequista: "Ahora, por fin, he recobrado el cetro, hermano y padre; y el vellocino de oro está de nuevo en poder de los Colcos. Me han devuelto mi reino; restaurada queda mi virginidad, que él me arrebató" (SÉNECA, *Medea..*, p. 92, vv. 981-983).

* Ve *Entregas:* Vete *Primer Acto*

---

[80] Imagen de la hoz de plata asociada a la muerte que aparece también en *Tanto tienes cuanto esperas*, nota 20.

que se junte mi espanto con el vuestro, inhumano,
diciéndole a los hombres su más pura verdad!

¡No ama el hombre, no ama, cuando siembra con sangre
la semilla de muerte, que la mujer le da!
Odia el amor divino que le prende en su llama. 230
Quiere apagar su alma con su sombra mortal[81].

(Entra el Ama corriendo, como si huyera.)

EL AMA. ¿Qué hiciste, Medea? ¡Creusa ha prendido fuego a todo con sus llamas, ardiendo entre los brazos de su padre, que, con ellos, la quería apagar! Los dos perecen en una sola hoguera que los consume. Jasón, enfurecido, viene a buscarte. Querrá vengarse en ti. ¡Medea! ¡Medea! ¡Huyamos! ¡Por tus hijos, para salvarnos!...
MEDEA. Por mis hijos ya estoy salvada. No temas por ellos ni por mí. ¡Ve* a ver cómo duermen! Ve a velar su sueño[82]. Yo espero a Jasón.

(Sale el Ama. Entra Jasón.)

JASÓN. ¡Medea, espantosa engañadora! Mira lo que hiciste con tus encantos: otra nueva víctima muere por ti... ¡Dime que también este crimen lo has hecho por Jasón!...
MEDEA. ¡Por ti lo hice!
JASÓN. ¿Ésa es tu palabra empeñada? ¿Y mis hijos, Medea? ¡Dámelos, por tu vida, que no quiero quitarte, para no mirar en mis manos esa horrible sangre que los engendró!...
MEDEA. ¡Mírala en las mías!...

(Se oye gritar y llorar al Ama que sale, con los dos cuerpos infantiles, ensangrentados.)

JASÓN. ¿Qué es esto, Medea?... *(Sin querer creerlo)* ¿Lo hiciste tú?...
MEDEA. ¡Para cumplirte mi palabra en tu corazón! ¡Ahí tienes tus hijos!... ¡Tómalos!... Ahora es cuando son tuyos.

(Se los señala: tirados en el suelo, ensangrentados, muertos. Jasón, horrorizado, se tapa los ojos. El Ama, sollozando, hace igual.)

¡No podéis mirarlos! ¡No podéis mirarme sin terror! Ésta es mi piedad: con el mismo amor que les di la vida se la he quitado: ¡con el mismo amor![83]

---

[81] En Eurípides encontramos una referencia semejante, pero en boca de Jasón: "Jamás debiera haberlos procreado para contemplarlos aniquilados por ti" (EURÍPIDES, *Tragedias, I...*, p. [212], vv. 1413-1414). Por otro lado, esa relación entre sangre creadora y destructora ya había aparecido en la primera tragedia de Bergamín (*cf. La hija de Dios*, nota 32).
[82] Para la imagen del sueño, ver la nota 12 de *Tanto tienes*.

* El Solo *Entregas:* El solo *Primer Acto*

JASÓN. ¡Monstruo! El más terrible de los monstruos: ¡Medea! ¡El que nunca me atreví a matar, cuya sola vista me hiela, paraliza de horror!... ¡Ay! ¡Mis hijos, mis hijos! ¿Cómo pude soñar, ni en ti, Medea, este crimen?...
MEDEA. ¿Qué crimen? ¿Qué crimen, Jasón? ¿Aún no ves que esto es más, mucho más que un crimen?... ¡Atrévete a verme, tú, cobarde Jasón, tal como soy, frente a las estrellas tenebrosas, que, solas, no tiemblan de mirarme!... ¡Sólo las estrellas me miran!... ¡Mira tú, tus hijos de sangre, enterrados en ella![84]...
JASÓN. ¡No me atrevo a tocaros, hijos míos! ¡No quiero sentir, tiernas todavía, vuestras manos acariciadoras!... ¡Vuestros cuerpecitos, sin vida, tibios aún de sangre!... ¡Huye, Medea! ¡Huye, adonde no pueda verte jamás!... ¡Y ojalá los más altos cielos adonde subas los encuentres vacíos de sus Dioses: para llenarlos de tu odio![85]...
MEDEA. ¡Para llenarlos de mi amor! ¡Oh!, ¡qué angustioso, qué desesperado, divino vacío de amor! ¡La ansiedad de mi alma por llenarlo es más honda que los más altos cielos! ¡Mi amor es más puro que la voz callada de sus astros!... ¡Mi amor solo es eterno! ¡Con este puro amor, sin sangre, con este puro fuego, voy a llenar los cielos con mi amor: de amor, de amor, de amor, de amor, de amor!... ¡A ti, Padre celeste, voy! ¡Tú, El Solo*, guíame!... ¡Voy a poblar tu eterna soledad divina de humana soledad de amor!...

ACOTACIONES A MEDEA[86]

1. La *paradoja del comediante*, genialmente entrevista por Diderot[87], ¿alcanza también en su mismo sentido al comediógrafo, al poeta o filósofo que escribe *para el teatro*? ¿Al *escribir para el teatro*, que es *escribir teatro*, no caemos en la insensible red paradójica que nos tiende el juego del actor entre la repetición y la gracia? El juguete perfecto y el alma, que, según el filósofo, alternan su expresión escénica y

---

[83] Sobre la tradición de Medea como culpable del asesinato de sus hijos, y de las diferentes motivaciones que le impulsaron a ello, ver las páginas dedicadas a "Otras *Medeas*" del estudio introductorio correspondiente a esta obra.
[84] Como en *La sangre de Antígona*, notas 64 y 77.
[85] Versos con los que acaba la obra de Séneca (*cf. Medea, la encantadora*, nota 25).
[86] Estas "Acotaciones a *Medea*" que sirven como epílogo explicativo se publicaron a parte de la primera edición, en febrero de 1954, en *Entregas de La Licorne*, donde sí se había incluido el "Prólogo". Aparecen dos meses después en la también revista uruguaya *Marcha* (Montevideo, 714 (2 abril 1954), p. 11); y se editaron al final de la "explosión trágica" en el número de *Primer Acto* (pp. 35-36), junto con la "Nota" (p. 36) que informa sobre las representaciones que se habían realizado hasta esa fecha de la obra y que, lógicamente, también reproducimos. Existen algunas variantes menores entre una y otra versión, motivadas, fundamentalmente, por el cambio de lugar y fecha de la segunda, así que sólo indicaremos en nota a pie de página la única diferencia significativa entre ambas, por referirse a las obras que tenía, en 1954, publicadas o en preparación (*cf.* nota 101).
[87] Alude al libro *La paradoja del comediante* (1769-1778) de Diderot, donde se defendía una actuación más fría, racional y distanciada por parte de los actores: "En el teatro es todo convención (...) . A eso se debe que el comediante en la calle sea un personaje muy distinto al comediante en la escena. Quien lo haya visto únicamente en las tablas, difícilmente lo reconocería en la calle" (Denis DIDEROT, *La paradoja del comediante*, Madrid, La Avispa, 1995, pp. 18-19).

definen su dialéctica insuperable, ¿no condicionan, a su vez, al que *escribe teatro para el teatro*, que, en definitiva, aunque parezca (en el mejor de los casos: Shakespeare, Lope...) que *escribe para el público*, *escribe para el actor*? Siguiendo la dialéctica de Diderot, el comediante y actor Jouvé separaba estos dos términos inseparables para superarlos escépticamente. En realidad, actor y comediante, paradójicamente juntos en el razonamiento de Diderot, plantean al que *escribe teatro para el teatro* su primera, ineludible, condición expresiva; con su inmediata consecuencia: el público. Y el triángulo comunicativo: autor, actor, público[88], queda cerrado y preso para poderse libertar de su propio juego en la repetición del *juguete perfecto* y *la gracia*: inspiración, creación viva del alma, que lo verifica. De este modo, siendo el teatro instrumento posible de infinidad de actuaciones espectaculares, pronto se convierte, ante nosotros, en preferente objeto de instrumentaciones poéticas. Y aunque la motivación profunda de su juego, la naturaleza radical de su fundamento, sea social, moral, religiosa, política[89]... porque originariamente comunicativa, conmovedora, su aspecto poético (estético sencillamente tal vez) domina, por su expresión misma, las razones y pasiones vivas que determinaron su existencia. Todo esto que vengo diciendo - y que parece bastante oscuro (¡y es claro que lo es!) - es lo que todavía podría aclararse - y paralelamente oscurecerse más - con una sencilla afirmación, ésta: el teatro no habla más que un solo lenguaje enteramente inteligible: el de la máscara[90].

2. ¿Qué dice *la máscara de Medea* en Eurípides, en Séneca? Cuando escuchamos sus palabras y la vemos en ellas, dice, como todo lenguaje humano, mucho más y mucho menos de lo que el poeta puso en su voz. El lenguaje puro de la máscara - la teatralidad poética - tiene la virtud viva de aumentar y disminuir, consecuentemente, esta

---

[88] Bergamín ya nos había ofrecido su particular visión de estos tres protagonistas de todo espectáculo teatral: autor, actor y público en el "Epílogo en el teatro (2)" de *Tanto tienes cuanto esperas*, pp. 55-62. Resumiendo brevemente las ideas allí expuestas, podemos decir que, para nuestro dramaturgo, el autor debía ser una presencia invisible que no debía interferir ni acudir siquiera a las funciones de su obra (*op. cit.*, nota 158); los actores deben ser considerados como meros "irrealizadores" de la ficción dramática (*op. cit.*, pp. 58-62); mientras que entre el público real y el deseado se extiende un gran abismo, pues no siempre entiende o acude al teatro para entretenerse o pensar (*op. cit*., pp. 55-58).

[89] Nuestro dramaturgo ha defendido en diversas ocasiones que pueden – o deben - decirse las verdades entre burlas: "En el teatro es donde vemos claramente hasta dónde pueden llegar las cosas, como se dice vulgarmente: hasta dónde pueden llegar las cosas para serlo de veras. Y de burlas. Las cosas o fronteras de nuestro pensamiento. Las cosas de verdad. Y eso es el realismo imaginativo o poético, que venimos diciendo, fuera del cual, el teatro, sencillamente, no existe. Tablas y Diablas no son más que imaginación" ("Figuraciones pasajeras", *El pasajero, peregrino español en México, III..*,. pp. 26-27). Sobre el "juguete" teatral, ver *Tanto tienes*, nota 159.

[90] Bergamín califica su teatro como "máscara de cristal", pero sin olvidar al hombre pues, como diría Nietzcshe, "la mejor máscara es el rostro", máxima que nuestro autor aprovecha para preguntarse "¿no es posible concebir siquiera un arte, una poesía que no tenga rostro humano?" (José BERGAMÍN, "Hombre sin rostro", *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus, 1959, p. 106). Otra paradoja que juega con la luz y la oscuridad le sirve también para definir la actividad literaria: "POETA: no le tengas miedo a la oscuridad. Mientras más oscuro es el poeta, más clara es su poesía" (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 114).

doble condición expresa del que habla. Por eso Goethe[91] comentaba irónicamente la indignación de aquel espectador que, al salir de haber presenciado la representación de una vieja comedia alemana, preguntaba, indignado y gesticulante: -*¿Pero qué ha querido decir el autor con esta comedia?* - Ha querido decir lo que ha dicho, aunque haya dicho lo que acaso no quería decir - hubiera respondido Unamuno -, porque lo que importa es lo que ha quedado dicho. Y entre el *dicho* y el *hecho* teatral hay un trecho en que caben los dos infinitos pascalianos: el más y el menos del lenguaje vivo (cuya ley de exhuberancia e insuficiencia nos ha formulado admirablemente Ortega y Gasset[92]) El espectador denunciado por Goethe era, según se apresura a comunicarnos su magnífico denunciante, *un profesor de Geometría*? ¿No autorizaría esto a deducir que debiera ponerse a la entrada de los teatros, al contrario que a la de la Academia platónica, un cartel diciendo: *El que sepa Geometría no puede entrar...?* Pero me diréis, con razón, que la Geometría, desde Goethe, ha cambiado mucho... Ha cambiado tanto - o más probablemente más- que el teatro. Y que hoy pueden ir al teatro dignamente hasta los profesores de Geometría... Nunca los de Gramática[93].

3. *Medea, explosión trágica*, es una palabra poética enmascaradora de profundos ecos y resonancias. Apenas - en su origen - si un pretexto teatral (enorme y mínimo: un pretexto infinitamente posible) para una actriz[94]. Su escenificación es rápida

---

[91] La vinculación con Goethe se manifiesta en la elección de personajes para su teatro: Fausto en *Variación y fuga de un fantasma* y Melusina en *Melusina y el espejo*. Ver a este respecto "Goethe en Bergamín: resonancias inéditas" de Jorge SANZ BARAJAS (*Revista de Occidente*, Madrid, 166 (marzo 1995), pp. 86-99).

[92] Bergamín escribió contra *La deshumanización del arte* de Ortega su artículo "Las cosas en su punto" (*España*, 404 (12 enero 1924), pp. 8-9), y se distanció políticamente de él durante la guerra civil, como puede verse en "Contestando a D. José Ortega y Gasset: un caso concreto", *Voz de Madrid*, París (29 octubre 1938), p. 2). Sin embargo, su admiración y amistad con el insigne filósofo ha sido también objeto de estudio: Nigel DENNIS, "*La Revista de Occidente* y *Cruz y Raya*: Ortega y Bergamín" *(Revista de Occidente*, Madrid, 72 (mayo 1987), pp. 41-62) o Carlos GURMÉNDEZ, "La amistad de Bergamín con Unamuno y Ortega" (*El País*, Madrid, (10 octubre 1979).

[93] Para el temor de Bergamín hacia el excesivo y vano "literalismo", ver su "farsa antifilológica", *Los filólogos* (Madrid, Turner, 1978, que se vuelve a reeditar en *José Bergamín, un teatro peregrino*, *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), pp. 43-57). También son interesantes los estudios de: Nigel DENNIS, "José Bergamín, dramaturgo (Apuntes sobre la antifilología)", (en *Los Filólogos...*, pp. 37-42) y *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936* (Toronto, University of Toronto Press, 1986, pp. 31-32 y 34); así como el ensayo *La decadencia del analfabetismo* del propio Bergamín (*La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, Santiago de Chile /Madrid, Cruz del Sur [Ariel, Barcelona] (Renuevos de Cruz y Raya, 2), 1961). Por otro lado, alude a esa misma frase de Platón María Zambrano en "La coyuntura histórica" (*Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 186).

[94] También para una actriz - en ese caso, para Catalina Bárcena - escribió la pieza hoy perdida *El rey, la Iglesia y el diablo* o *El príncipe inconstante*: "Comencé escribiendo expresamente para Catalina, que deseaba representar un personaje masculino sin perder su feminidad, algo así como Sara Bernhartd haciendo el Hamlet. Y creí encontrar ese personaje en un don Carlos que la actriz encarnaría a la vez que doña Isabel" (Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín"... p. 5). Sobre la actriz Catalina

(explosiva), aunque se desenvuelva con un ritmo lento en su expresión verbal. Como el lenguaje vivo del fuego. Ágil y certera como un grito: *Medea*. En ella veis, nos dice Séneca, *el mar y la tierra, el hierro y la llama, los dioses y el rayo*. Por su evocación senequista (española, andaluza, cordobesa) traté de ceñir al diálogo y monólogo - toreramente (no olvido a Nietzsche)[95] - en prosa y verso un pensamiento y sentimiento que escapan a sí mismos. Porque son, pensamiento y sentimiento, movidos, conmovidos por la atrocidad del suceso trágico que se les impone expresamente así: como expresivamente atroz, irracional. El lenguaje - fogoso y sangriento - se ajusta, de este modo, a una tonalidad afectiva, emotiva, que exige del espectador para su entendimiento - o sobrentendimiento (una tragedia no se entiende, se sobrentiende) - un consentimiento con-sentido: recíproco, correspondiente. Por eso esta nueva *Medea* - que con audacia imperdonable me decidí a trazar, a *escribir teatralmente para el teatro* - empieza, diría, que, justamente, donde las de Eurípides y Séneca acaban: porque se ciñe al descarnado esqueleto vivo de su trágica atrocidad; la dramática máscara ilusoria de su angustia.

4. *El teatro es incompatible con la mentira* - dijo, naturalmente, un ruso-. Porque se sostiene a sí mismo, como *Medea*, con ese poder de ilusión real que enmascara su fundamento de vacío: la angustiosa realidad verdadera de su espejismo. El teatro dice la verdad hasta cuando miente; todo lo contrario de la música, trágica engendradora, según Nietzsche, de su propio engaño. El teatro no realiza nada: lo irrealiza todo[96]. Certera verdad teatralizadora la de Sartre (el teórico, no el autor[97]) cuando afirma que los personajes de teatro lo son porque pueden irrealizarse siempre sin poderse nunca realizar. Hamlet, Segismundo, Don Juan... se irrealizan por el actor, por el comediante, paradójicamente. ¿Por qué fueron antes, expresamente, expresivamente, paradójicamente, irrealizados por su autor? ¿Por qué fueron o nacieron *irrealizables*?

5. Desde que empecé a escribir teatro para el teatro - ¡hace ya no sé cuántos años! - traté de añadir a esta paradoja del comediógrafo, inseparable de la del comediante, otra nueva modalidad: la de su transparencia enmascaradora.

Al publicar mis primeros ensayos *teatrales* (para la lectura): *Tres escenas en ángulo recto, Enemigo que huye...*, acompañados de cuatro o cinco más, que, gracias a

---

Bárcena, ver la *Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1977-1978*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 819-820.

[95] Sigue ese binomio entre teatro y toros en los artículos que se integran en *La claridad del toreo* (Madrid, Turner, 1987). Tampoco se olvida de Nietzsche en el capítulo que le dedica en *Fronteras infernales de la poesía* (Madrid, Taurus, 1959, pp. 193-216).

[96] Sobre la "irrealidad" del teatro remitimos a los ensayos de Bergamín: "Figuraciones pasajeras" (en *El pasajero, peregrino español en México, III...*, pp. 11-14 y 20-21); y "Ramón y el eco" (en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 73-76).

[97] En efecto, para Sartre, "el error del realismo ha consistido en creer que lo real se revelaba a la contemplación y que, como consecuencia, cabía hacer de lo real una pintura imparcial. ¿Cómo cabe esto cuando la percepción misma es parcial y cuando la sola nominación es ya una modificación del objeto?" (Jean Paul SARTRE, "¿Por qué escribir?, en *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada (Biblioteca clásica y contemporánea, 433), 1962, p. 81).

Dios, se perdieron durante la guerra en España[98], un crítico muy amigo mío (Manuel Abril[99]) me aconsejó que los titulase: *Máscara de cristal*. Como título me pareció pretencioso. Como imagen del puro intento, no. Bajo este epígrafe deben colocarse aquellos otros intentos teatrales míos - cuya buena o mala intención no excluye sus rutas infernales - como *La muerte burlada, La hija de Dios, La niña guerrillera, Melusina, ¿Adónde iré que no tiemble?, Donde una voz se apaga otra se enciende, El nuevo Abelardo*[100], *La sangre de Antígona* ..., y hasta una gatuna *Zapaquilda*, teatralización escénica de *La gatomaquia,* de Lope, homenaje mío al poeta[101]. ¿Todo ello es máscara de cristal, máscara transparente? ¿O me lo volverá el diablo en oscuro antifaz de sombra? El lector, el espectador, con el tiempo, decidirán.

Entretanto, aquí está esta *Medea, la encantadora* que pensada, trazada, para una actriz admirable, ha encontrado dos. Y ha encontrado en un grupo admirablemente

---

[98] Sólo se ha podido recuperar, gracias a Antonio Rodríguez-Moñino, uno de esos textos, *Los filólogos*, escrito en 1927 (*cf.* nota 93).

[99] En efecto, su amistad ya proviene de la época de *Cruz y Raya*, donde Manuel Abril colabora con una antología sobre Mary Baker-Eddy, "El poder de las tinieblas" (*Cruz y Raya,* Madrid, 12 (marzo 1934) pp. 33-58), así como con varios ensayos incluidos en la sección titulada *Cristal del tiempo:* "Arte moderno y sagrado" (1 (abril 1933), pp. 133-138); "Los malos pastores" (4 (julio 1933), pp. 112-127); "Las sílabas de Dios o la poesía pura" (7 (octubre 1933), pp. 133-153), "Historias para la Historia (Policías y ladrones)" (13 (abril 1934), pp. 141-148); y "Ojo avizor. De lo visto a lo mirado" (27 (julio 1934), pp. 145-152). En el "Índice bio-bibliográfico de autores" que se incluye al final de la edición facsímil de la citada revista se nos describe a Manuel Abril (Madrid 1884-1946) como "crítico y poeta. Escribió también teatro. Autor de una biografía del novelista Felipe Trigo"; y entre sus obras citan: "*Canciones del corazón y de la vida; Hacia la luz lejana; Un caso raro de veras*" (*Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, Nendeln-Liechtenstein, Verlag Detlev Auverman KG, Glashüten in Taunus, Kraus reprint, 1975, p. XX).

[100] Ésta es la única alusión expresa a estas dos obras teatrales, *Donde una voz se apaga otra se enciende* y *El nuevo Abelardo,* que aparecen como "Textos inacabados, perdidos o inéditos", en *José Bergamín, un teatro peregrino,* (*Cuadernos El Público,* Madrid, 39..., p. 71) y en la revista *Primer Acto,* (Madrid, 198 (marzo-abril 1983), p. 32). No son mencionadas en la entrevista que realizó Carlos GURMÉNDEZ, "Conversación con José Bergamín"..., pp. 4-5. Recientemente, Gonzalo Penalva nos ha informado que posee el texto íntegro de *Donde una voz se apaga otra se enciende* en francés.

[101] El texto de *Marcha* – recordemos que fechado en 1954 – incluye una redacción diferente de esta nómina de obras que nos parece interesante reproducir y cuyos cambios más significativos hemos resaltado en negrita: "- como *La muerte burlada, La hija de Dios, La niña guerrillera, Melusina***... ya publicados; y los proyectados a medio escribir:** *¿Adónde iré que no tiemble?,* ***La voz de Eco, La San Bartolomé, Sor*** *Abelardo*..., y hasta una gatuna *Zapaquilda*, **adaptación** escénica de *La gatomaquia,* de Lope, homenaje mío al poeta". Como se ve, omite *Donde una voz se apaga otra se enciende* y cambia el título de *El nuevo Abelardo*

dirigido, sus “irrealizaciones” teatrales de verdad. No digo sus nombres aquí para que no parezca reclamo si digo mi agradecimiento[102].

NOTA

Medea, la encantadora se representó por vez primera en el Teatro del Pueblo de Montevideo, presentándola el *Club de Teatro*[103] allí en el año 1954. La dirigió admirablemente el español José Struch[104] [sic]. Interpretaron - de modo insuperable a mi juicio- los personajes de Medea y Creusa las jóvenes actrices Dahd Sfeir[105] y Beatriz Massons[106].

---

[102] Este párrafo, que se incluye al final de las “Acotaciones” del número 714 de *Marcha,* no aparece en la edición de *Primer Acto.* Y, por el contrario, la “Nota” que viene a continuación sólo la encontramos en la edición de la revista española.

[103] El “Club de Teatro” se fundó en 1949 en Montevideo aprovechando del auge que el teatro independiente experimentó en Uruguay durante la década de los años 50. Dentro del mismo emprendieron sus primeros pasos las figuras que más tarde menciona Bergamín: Dahd Sfeir, Beatriz Massons y José “Pepe” Estruch - no sólo como actor, sino como director - (*cf.* Álvaro Gustavo LOUREIRO, “El teatro independiente”, en *EL PAÍS CULTURAL,* Montevideo, 77 (22 abril 1991), p. s/n.).

[104] José Estruch posee una larga carrera artística, tanto en España donde nació en 1916, como en Uruguay, donde pasó la mayor parte de su exilio, tras diez años de destierro en Gran Bretaña. En Montevideo contribuyó al auge del teatro independiente durante la década de los cincuenta, especializándose, sobre todo, en el montaje de autores clásicos. También contribuyó como actor y director en el éxito del “Club de Teatro” de Montevideo, donde trabajó varios años. Regresó a España en 1967 y recibió el Premio Nacional de Teatro el 16 de mayo de 1990, poco antes de su muerte, ocurrida ese mismo año (Información extraída de *Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1959-1960...,* p. 1800 y *Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1989-1990...,* p. 4; y César de VICENTE HERNANDO, “José Estruch: un camino para los “clásicos” durante el destierro”, en AA.VV., *El exilio teatral republicano de 1939,* edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Associació d’Idees / GEXEL (Sinaia, 4), 1999, pp. 181-188). En la actualidad, existe una compañía teatral con su nombre, dirigida por Ernesto Caballero, a la que se le debe el montaje de *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca, los días 10 y 11 de julio de 2000 durante el XXII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

[105] Actriz uruguaya, que inició sus pasos en el “Club de Teatro” que fundara Antonio Larreta y que, entre otros premios, detenta el “Helen Hayes” que recibió en la Ópera de Whashington por *Mano a mano,* en 1996. “Ya en 1963 “Ducho” Sfeir se alzó con un Florencio (implantado tan sólo un año atrás, en 1962) por sus labores en *La visita de la vieja dama,* de Dürrenmatt y *San Antonio y la alcancía,* de Ariano Suassuna, triunfo que repitió dos años más tarde con la primera versión local de *¿Quién teme a Virginia Wolf*?, de Albee. (...) “Ducho” ha actuado prácticamente junto a todos los grandes de nuestro teatro y bajo la dirección de sus principales conductores, desde Pepe Estruch hasta Omar Grasso y tantos otros” (José PIGNATARO CALERO, “Triunfo internacional de Dahd Sfeir”, *Brecha,* Montevideo, (10 mayo 1996), p. s/n.). Además de en el estreno en Uruguay, volvió a representar el papel de Medea en el acto que se celebró en el María Guerrero el 23 de junio de 1980, junto con Mª Jesús Hoyos y Paco Guijar, con la guitarra de Manolo Sanlúcar y bajo la dirección de José Luis Alonso de los Santos (*cf.* “Presencia

Hacia el año 1956 se leyó por la R.T.F. de París, en la versión francesa de Mme. Ahrweiler[107]. La interpretaron, recitándola, actrices y actores de la *Comedie Française,* y se hizo con fondos musicales originales del compositor andaluz Ohana[108].

---

del teatro de Bergamín", *Primer Acto,* Madrid, 185 (agosto-septiembre 1980), p. 32-33). Por otro lado, no omitió nuestro dramaturgo palabras elogiosas respecto a su interpretación (véase José BERGAMÍN, "Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea"..., pp. 3-4).

[106] Otra actriz uruguaya que también está vinculada a la compañía de teatro independiente "Club de Teatro", de Montevideo. Dentro de la misma actuó junto con Pepe Estruch en *Pantomima,* estrenada en 1959. Entre sus últimos trabajos destacamos: la creación de una escuela-taller de teatro con su nombre; la elaboración de los libretos, junto a Fany Puyesky de *Manual para divorciadas* y *Mujeres al poder* (1980); su actuaciones en *Esquina peligrosa* de J:B Priestley (1997) y *La señora Klein* (1999); y, por último, la lectura de algunos poemas del nuevo libro de Juana Morelli, *Mientras por el Mundo Ruedo* (Ana BAXTER, "Juana Morelli: la vida escrita con poesía", *Arte x Arte,* Montevideo, 7 (marzo 2000), sección Literatura, p. s/n.). Recientemente ha declarado que "no me contagio ni me siento involucrada con el personaje. Subo al escenario, actúo y cuando bajo, vuelvo a ser Beatriz Massons" (recogido por Magdalena HERRERA, "Las fronteras entre la realidad y ficción", *El País,* Montevideo, (1 marzo 2000), p. 4).

[107] Alice Ahrweiler, en efecto, realizó una traducción al francés de esta "explosión trágica", que se había publicado dos años antes de esa lectura radiada: *Médée l'enchanteresse, Esprit,* París, 227 (abril 1954), pp. 495-520. Además, se deben a ella, tres versiones francesas más a obras de Bergamín: el primer acto de *Mélusine et le miroir* (*Soleil,* Argel, 7-8 (15 febrero 1952), pp. 41-82); "Nous en aurons raison" (*Europe,* París, 91-92 (julio-agosto 1953), pp. 72-75); y "Revenir" (*Europe,* París, 345-346 (febrero 1958), p. s/n.).

[108] Maurice Ohana, compositor francés de origen español (Casablanca 1914). Realizó sus estudios musicales en París, Roma y Barcelona. Es considerado uno de los más fieles seguidores de Manuel de Falla. Sus principales obras son: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1950); *Suite* para un mimodrama (1951); *Cantigas,* para coro e instrumentos (1954); *Imágenes de don Quijote* (1956), etc. Es autor de estudios sobre el cante flamenco. (*Enciclopedia Larousse, suplemento II,* Barcelona, Planeta, 1985, p. 687). También ha compuesto obras de carácter experimental, como sus *Cris,* donde mezcla "cantos extraeuropeos, gritos humanos, clamores de multitudes, cante jondo, gritos bestiales, efectos vocales del antiguo teatro griego y lenguaje explorado a través de los medios electrónicos" (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1969-1970...,* p. 1240). Continúa con un tipo de música de carácter experimental pero de hondo contenido social, pues en 1972 se estrenan en París, *Le Syllabaire pour Phèdre,* "donde los personajes resucitan el texto de Eurípides en un estilo que procede del *nô* japonés" y *Autodafé,* repaso de unos "momentos estelares de la historia social de la humanidad, desde los cátaros a la guerra civil española" (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1971-1972...,* p. 1046). Una de sus últimas piezas, *La Celestina,* a partir de la obra de Rojas, se estrenó en la Sala Garnier del Palacio de la Ópera de París en 1988, bajo la dirección de Arturo Tamayo y protagonizada por Katharine Clesinski y Susan Bellig (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1987-1988...,* p. 1003). Es autor, además, de *Signos* (1965), *Synaxis* (1965-1966), *Cifras de clave* (1967-1968), *Gritos* (1968), *Silenciador* (1969),

En 1958 la representó en La Habana la gran actriz cubana Ernestina Linares, haciéndolo en la *Sala Prometeo*, y fue dirigida por F. Morin.

Este año de 1963 se puso en escena por primera vez en España en el pequeño teatro *Guimerá* [sic], de Barcelona, por la compañía dramática Lucena[109]-Santa Creu. La actriz Dora Santa Creu obtuvo un justo éxito de público y crítica al interpretarla con viva pasión y eficacia dramática. La crítica barcelonesa alabó unánime la obra y la excelente labor de la actriz.

Por último, en este mismo año 1963 se representó en el Teatro de la Comedia de Madrid *Medea la encantadora*, acompañada de otra breve pieza de su mismo autor titulada *Hamlet, solista*, como se había hecho en Barcelona. Esta última, con un delicioso comentario musical de Gustavo Pittaluga[110], que realizó la excepcional cantante

---

Syrtes (1970) "y 24 preludios para piano (1972-1973)" (*Enciclopedia Larousse, suplemento I,...*, p. 760).

[109] El actor y director Carlos Lucena, muerto en 1996, destaca por ser "uno de los pioneros del teatro independiente en España" (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1995-1996...*, p. 1302). Su labor fue más allá de la meramente artística, pues participó activamente dentro del sindicato de actores y la Asamblea de Actores y Directores de Barcelona, para conseguir algunas mejoras y la cooperación de diferentes entidades políticas en la actividad teatral de la capital condal (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1975-1976...*, p. 1410). Como actor, se puede destacar su actuación, junto a Dora Santacreu y Pablo Garsaball, en *El círculo de tiza de Cartagena* de José María Rodríguez, en el mismo teatro y año en que se representó la tragedia bergaminiana (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1963-1964...*, p. 1404); su papel en *Pedro de Urdemalas* de Cervantes para la inauguración del Teatro Nacional Calderón de la Barca de Barcelona (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1967-1968...*, p. 1226); o en el montaje que se realizó en el Centro Dramático Nacional de *Voces de gesta* y *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán durante la temporada 90-91 (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1991-1992...*, p. 1217). Además de a su propia compañía, dirigió, por ejemplo, a la "Compañía del Festival" en dos obra de Joan Brossa, tituladas *El rellotger* y *Collar de cranis*, dentro de los llamados "Festivales de España" en Barcelona (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1967-1968...*, p. 1265). Para la opinión que aporta el propio Carlos Lucena sobre su montaje de la obra de Bergamín, ver Carlos LUCENA, "Notas sobre *Medea, la encantadora*", *Primer Acto*, Madrid, 43 (1963), pp. 42-43.

[110] Gustavo Pittaluga González del Campillo, "compositor español, nació en Madrid el 8 de febrero de 1906 y murió en la misma ciudad el 8 de octubre de 1975 (...) Autodidacta en materia musical, fue discípulo del compositor Óscar Esplá, quien alentó sus estudios de composición. Miembro de la llamada "generación de la República", de la que seguramente fue el compositor más caracterizado, formó parte del grupo vanguardista constituido en Madrid entre los años 1920 y 1930. Ajeno al nacionalismo que de alguna manera se mantenía en los seguidores de Manuel de Falla, Pittaluga propuso, sobre todo en su ballet *La romería de los cornudos* (1927), una estética personalísima". En 1933 "se estrenaron sus obras *Concierto militar* y la *Petite suite*, para diez instrumentos. Vinculado de alguna forma a la sensibilidad de los poetas de la llamada generación del 27, rindió homenaje a una de sus grandes figuras con *Llanto por Federico García Lorca*, obra para canto y dos pianos. En 1936 se había estrenado su *Capriccio alla romántica*, para piano y orquesta" (resumido y extraído de la *Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1975-*

catalana señora Ricci[111]. Ambos con admirables decorados de Benjamín Palencia[112]. La representación fue valerosamente representada por el grupo *DIDO, pequeño teatro de*

1976..., p. 257). Otras obras suyas son "su zarzuela antigua" *El loro*, *Chanson romantique*, *Estudio vocal* y sus seis *Danzas españolas*. "Obligado a emigrar por los avatares de la guerra civil, regresó al término de ésta a Madrid; allí vivió retirado de los medios musicales de posguerra. Ocasionalmente reapareció su nombre, mas, aunque siguió componiendo, su resonancia fue escasa" (*ibidem*).

[111] La mezzosoprano Anna Ricci ha actuado, por ejemplo, junto con la Coral Sant Jordi y otros solistas, en junio de 1979 en el Palau de la Música Catalana dentro de la III Setmana de Música Viva o como intérprete, en otoño de ese mismo año, y dentro del XVII Festival Internacional de la Música de Barcelona, en *Pierrot lunaire* de Schönberg. También dio "en La Paloma un aplaudido recital en el [XVIII] Festival [Internacional de la Música de Barcelona]" que se celebró en 1980 (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1979-1980...*, p. 990, 991 y 999, respectivamente). Otras actuaciones destacadas suyas han sido su papel dentro de *Francesca o El Infierno de los enamorados* del compositor madrileño Alfredo Aracil – y libreto de Luis Martínez de Merlo-, que se representó en la Sala Olimpia de Madrid y su interpretación en la opereta cómico-ética-bélica, *Corazón de arpía* de Nieva (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1989-1990...*, p. 976 y 1087); o bien, su participación, junto con Rosa María Conesa, Dalmacio González y José Ruiz, en la ópera de cámara *El giravolt de maig*, del compositor catalán Eduard Toldrà, durante los días 13 y 14 de mayo de 1995, en el Liceo barcelonés (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1995-1996...*, p. 1113).

[112] Benjamín Palencia Pérez nació "en Barax (Albacete) el 7 de julio de 1902. Hijo de una familia de labriegos, se inició en la pintura como autodidacta. Protegido por un familiar suyo fue a Madrid y estudió en el Museo del Prado a los grandes maestros de la pintura española. De este estudio y de su sangre campesina surgiría la personalidad de su pincel, que trata de aunar la tradición pictórica de los grandes maestros del siglo XVII (el Greco, Velázquez y Zurbarán) con el expresionismo colorista que refleje los campos de su tierra. La primera exposición colectiva en que participó fue (...) en la capital de España en 1918, en la que expuso un *Homenaje a Larra* que llamó la atención del poeta Juan Ramón Jiménez, que se interesó por el joven pintor y al que protegió en sus comienzos. Cinco años después marchó a Italia (...) y luego en París estableció contactos con los maestros del impresionismo al mismo tiempo que trababa amistad con Picasso y Juan Gris. Su primera exposición individual se celebró en Madrid en 1926" (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1959-1960*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 303). Aunque su obra interesó a la crítica y al público "fue muy discutida, hasta el punto de que gracias a él se estableció la costumbre de que los escritores y críticos dieran conferencias en las salas de pintura para explicar a un pintor. Su innato iberismo le abrió las puestas de París al obtener un gran éxito en la primera exposición que celebró en aquella ciudad en 1933. Fue saludada con entusiasmo su preferencia por el expresionismo y el exótico paisaje de Castilla. Al año siguiente logró un importante éxito en Nueva York. Terminada nuestra guerra, presentó una colección de pinturas realizadas durante la contienda y el asedio de Madrid en la Exposición Nacional, con la que obtuvo una tercera medalla. Concurriría anualmente a esta Exposición hasta ganar la segunda y primera medallas. En 1951 alcanzó un éxito resonante al recibir el Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de Arte (...)" (*ibidem*). Su obra ha sido discutida a causa de "una exacerbación del color, en una desbordante influencia expresionista" y de su apoyo "en lo literario (ha mantenido estrecha relación personal con al poesía y la literatura en general)" (*ibidem*). Respecto a su relación

Madrid, y dirigida por el joven catalán, director del grupo independiente *Adrián Gual*, de Barcelona, R. Salvat[113]. Esta representación *única* obtuvo un entusiasta aplauso generoso del público que llenaba el teatro- . **J.B.**

---

con Bergamín, podemos destacar que el pintor colaboró para la revista *Cruz y Raya* con los dibujos que ilustran, por ejemplo, *El aviso* o con un artículo firmado por él sobre "Giotto, raíz viva de la pintura" (19 (octubre 1934) pp. 7-24); o que se le iban a encargar a él los decorados para *Electra electrocutada*, obra escrita entre nuestro dramaturgo y Alberti y que debía haberse estrenado durante la exposición de Barcelona en 1929 (*cf.* Nigel DENNIS, "Epílogo prologal", en José BERGAMÍN, Prólogos epilogales, Valencia, Pre-Textos, 1985, p. 150).

[113] Ricard Salvat, "autor y director teatral español (Tortosa 1928)" (*Enciclopedia Larousse, suplemento I, ...*, p. 883). En 1959-1960, se hizo cargo de la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual de Barcelona, que dirigirá junto con Mª Aurèlia Campmany. Con esta compañía presentará diversos espectáculos, entre los que destacamos: *Nord enllà*, obra que refleja sus experiencias personales en Alemania, en el teatro Calderón, que se estrenó en noviembre de 1962 (*cf. Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1959-1960...*, p. 1775, y *Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1961-1962...*, p. 1332); *Antígona* y *Gent de Sinera* de Salvador Espriu y *Garet a l'enramada* de Joaquim Ruyra, en el teatro Romea, en noviembre de 1963 y de 1964, respectivamente (*cf. Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1963-1964...*, p. 1405 y 1408); *L'auca del senyor Esteve*, revivión del drama de Santiado Russinyol, en 1966 (*cf. Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1965-1966...*, p. 1351); arregló y dirigió *Adrià Gual i la seva època*, con el que ganó el premio a la mejor dirección dentro de los llamados "Festivales de España" en Barcelona, en 1967, año en que también dirige *La persona buena de Sezuan* de Bertolt Brecht; y en 1968, *Aquesta nit improvisem* de Pirandello (*cf. Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1967-1968...*, p. 1262, 1265 y 1268). Además, en 1971, dirige en el teatro Poliorama *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y en el Teatro Nacional de Barcelona, *El tuerto es rey* de Varlos Fuentes, *Ofensa índia de rei* y *La filla del mar* de Angel Guimerà, en adaptación de Xavier Fàbregas; y en 1972 repuso *La Galatea* de Josepr Mª de Segarra con la compañía Àngel Guimerà (*cf. Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1971-1972...*, p. 1144, 1148 y 1150). En 1976, dirige *Tierra baixa* de Anegel Guimerà; en julio de 1977, *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu y *Aigües encantades* de Joan Puig i Ferreter; y en noviembre de 1978, *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti, con la Compañía del Centro Dramático Nacional en el María Guerrero (*cf. Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1975-1976...*, p. 1413 y *Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1977-1978...*, p. 993 y 995). Destacamos, por último, en la temporada de 1991-1992, su puesta en escena de *La gran Semíramis* de Virués, en versión de Josep Lluís Sirera y *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de Cunqueiro (*Enciclopedia universal ilustrada, Suplemento Anual 1991-1992...*, p. 1228-1229). En 1971 fue nombrado director del Teatro Nacional de Barcelona (véase la entrevista que le hizo por esas fechas José Monleón en *Primer Acto*, Madrid, 129 (febrero 1971), pp. 63-74). Además de sus montajes teatrales, es autor de una novela, *Animals destructors de lleis*, que ganó el premio Joanot Martorell de novela catalana en 1959, de dos volúmenes sobre *El teatre contemporani* (1966); de una monografía sobre su tarea escénica titulada *El meus muntatges teatrals* (Barcelona, edicions 62 (L'escorpí, 31), 1971); *Escrits per al teatre* (Barcelona, Diputación de Barcelona / Instituto de ediciones (Monografies de teatre, 32), 1990); y *El teatro* (Barcelona, Montesinos (Biblioteca de divulgación temática) 1988). Por último, podemos

BERGAMÍN Y SU ANTECRÍTICA[114]

Remito "a título de curiosidad, estos "duendecitos" de un libro mío[115], que, a su insistente requerimiento, entregué a la directora de Dido, señora, J.S.[116], quien me los pedía como la *ante* o *autocrítica* acostumbrada para un diario madrileño[117], que no los publicó. Les titulé:

ANTECRÍTICA: ANTICRÍTICA

El teatro es ilusión
truco de doble sentido,
para que escuchen los ojos
lo que miran los oídos.

Teatro puro es teatro abstracto: 5
un esqueleto mortal
que no es acto, ni entreacto,
ni siquiera teatral.

Una máscara desnuda
pierde la voz y el sentido: 10
es ciega, es sorda y es muda;
teatro ni visto ni oído.

Teatro desenmascarado:
teatro desteatralizado .
¿Quién lo teatralizará? 15
(¡Qué buen poeta será!)[118]

El que lo teatralizare
será porque lo enmascare
de ilusión de realidad
(que es mentira de verdad). 20

MEDEA, la encantadora,
la mágica curandera,

---

leer sus impresiones sobre "Mi puesta en escena de la *Medea* de Bergamín" en la revista *Primer Acto,* Madrid, 43 (1963), pp. 44-46).

[114] Como complemento al texto de *Medea, la encantadora*, queremos reproducir aquí el texto que, a modo de "Antecrítica", escribió el propio José Bergamín con motivo del estreno de su obra en Madrid, en 1963 (*Primer Acto,* Madrid, 43 (1963), p. 47).

[115] *Duendecitos y coplas*, Santiago de Chile-Madrid, Cruz del Sur, 1963.

[116] Se trata de Josefina Sánchez Pedreño.

[117] Para la tensa relación entre el director de *ABC,* José Ignacio Luca de Tena y Bergamín, véase Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, pp. 203-206 y pp. 216-230.

[118] Los versos 13-20 recuerdan al conocido trabalenguas "el cielo está enladrillado". Para la aparición de elementos propios de la infancia en la obra de Bergamín, véase el apartado "Recursos de otras tradiciones literarias" del tercer capítulo de esta tesis.

la médica mediadora:

con pasión, purga de llanto,
fue de su amor sangradora 25
para curarnos de espanto.

Y aún añadí para explicar mi *Hamlet, solista*[119] este otro:

Hamlet soliloqueando
porque soliloqueante
solista palabreado
(y caricaturizado
de hasta segismundeante 5
soñador desensoñado),
es un enigma, trazado
con fina sombra espectral
- espejismo teatral,
sideral y fantasmal -, 10
del hombre desorbitado.

[119] Una de las partes de *Enemigo que huye* lleva también el título de *Variación y fuga de un fantasma* (en José BERGAMÍN, *La risa en los huesos*, Madrid, Nostromo, 1973, pp. 45-74).

PRESENTACIÓN DE *LOS TEJADOS DE MADRID*

Hemos seguido para la edición de esta pieza la publicación que realizó la revista *Primer Acto*[1] del texto de José Bergamín; mientras que hemos recurrido a la edición que elaboró Celina Sabor de Cortazar de *La Gatomaquia*[2], en el caso de la obra versionada de Lope de Vega. Las citas de este dramaturgo que no provienen de esta última han sido tomadas de las *Obras escogidas* de Lope de Vega[3]; o bien de la recopilación de su *Lírica* y de la edición de *La Dorotea*, realizadas por José Manuel Blecua[4]; así como de la antología *Rimas humanas y otros versos* que seleccionó Antonio Carreño[5], sin olvidar algunas ediciones de sus comedias[6].

En el texto principal, hemos utilizado tres tipos de letras: el primero, en negrita, para los versos debidos a la creatividad de Bergamín; un cuerpo de letra para los fragmentos que coinciden, en mayor o menor medida, con *La Gatomaquia* de Lope; y, en tercer lugar, la cursiva señala los versos que corresponden a otras obras – teatrales o líricas - de Lope de Vega.

En las notas hemos distinguido entre aquéllas donde nos limitamos a señalar las correspondencias entre ambos textos *gatunos* – y lopescos – o bien las que nos sirven para indicar otros pasajes de Bergamín que tienen relación con esta pieza, así como diversas aclaraciones que hemos considerado pertinentes. Las primeras vienen precedidas por el número de verso en que se inicia el pasaje, tomado al "pie de la letra" o "del espíritu", por lo que se indica con qué estrofas - Silva y versos - de Lope se corresponde y se señalan también por este tipo de nota las variantes entre las mismas. Así, por ejemplo, el siguiente fragmento:

tú, Maimona, 1135
que tan linda bailaste la chacona
cogiendo el delantal con las dos manos,
siendo murmuración de gatos canos,
¡salid de aquí!, que no tenéis segura
la vida ni una hora **1140**
estando alrededor de esta señora (...)

quedaría anotado de esta forma:

---

[1] *Primer Acto*, 21 (abril 1961), pp. 22-39.
[2] Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 131), 1982.
[3] Madrid, Aguilar, 1991, tres volúmenes.
[4] Lope de VEGA, *Lírica*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 104), 1981 y *La Dorotea*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 408), 1996.
[5] *Rimas humanas y otros versos* de Lope de Vega, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 52), 1998.
[6] Lope de VEGA, *La dama boba*, edición de Diego Marín, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 50), 1988; o Lope de VEGA, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, edición de Donald McGray, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 53), 1997.

1135-1138: *L* Silva V, vv. 205-208
1135-1136 tú, Maimona, / que tan linda bailaste la chacona: *L* bailaron la chacona / Trapillos y Maimona (Silva V, vv. 205-206)
1138 siendo: *L* si bien

de donde se lee que los versos 1135-1138 de *Los tejados de Madrid* corresponden con los versos 205-208 de la Silva V de *La Gatomaquia*. Y, por otro lado, se señalan a continuación las diferencias más importantes entre la versión bergaminiana y la de Lope. Así mismo, en el cuerpo de texto observamos que el texto en letra no marcada coincide con las estrofas tomadas del poema lopesco, mientras con negrita indicamos los versos introducidos por Bergamín.

Respecto al segundo tipo de notas, vienen indicadas, como siempre, numéricamente pero, al contrario de lo que sucede con el resto de las obras dramáticas de nuestro autor, hemos intentando incluir las mínimas posibles, para no recargar en exceso el cuerpo del texto o dificultar la lectura de una obra ampliamente glosada por especialistas en el Siglo de Oro.

Por último, cabe indicar que no hemos corregido algunas erratas del texto bergaminiano, provocadas por la métrica (*Marramaz*, en lugar de Marramaquiz, en el verso 362); o que no alteraban el significado del texto (*provocando* por *provocado*, en el verso 1315). Tampoco ese cambio de "Teresa Vericundia" por "Teresa Verecundia", en el extenso título que acompaña a la obra (p. 326), por tratarse, tal vez, de un juego de palabras buscado por parte de nuestro autor.

Sí hemos reparado los siguientes errores: en la acotación tras el verso 446, *el canto*, donde ponía *él cantó;* en el verso 502, *ronronea*, en lugar de *ronrronea*; ven el verso 731, *disgusto*, por *disgustos*, pues así parece exigirlo la rima; en el verso 828, *con mis zapatos me quedo*, en lugar de *con mis zapatos que me quedo*, para mantener el verso octosílabo; en el verso 884, *Zapaquilda*, y no *Zapaquiuda*; en el verso 1075, *cobardes*, en vez de *cobarde*; en el verso 1373, *mármol*, donde se lee *mámol;* en el verso 1504, *Que*, por *Qu*; en el verso 1507, *mías* corrige para la rima a *más*; en la entrada al verso 1686 y ss., MARRAMAQUIZ, y no MARRAUAQUIZ; en el verso 1774, *un* corrige *una* del original; y en el verso 1800, *no* en lugar de *nos.* También hemos desdoblado el verso 1724 en dos (vv. 1724-1725), para mantener así el romance: *Yo no puedo ver morir / a mi amor de esta manera*; y corregido *PERSONAJÍS* de la acotación previa al verso 1767, por *PERSONAJES.*

LOS TEJADOS DE MADRID O
“ EL AMOR ANDUVO A GATAS”
(Escenas de amor y celos)

Figuración gatomáquica lupiana maullante de
TOMÉ DE BURGUILLOS,
concertada y compuesta para el teatro por
DOÑA TERESA VERICUNDIA
y famosamente conocida por
LA ZAPAQUILDA

(1961)[1]

Personajes gatunos:

ZAPAQUILDA	MIZILDA	(Otros gatos y gatas)
MARRAMAQUIZ	MICIFUZ	TARATÁNTARA
MALVILLOS	MARRULLOS	DOÑA GOLOSILLA
GARFIÑANTO		

La acción, en el viejo Madrid del siglo XVII. Paisaje barroco de tejados con troneras y garabatudas chimeneas. Cielos: nocturnos, con estrellas y media luna; de crepúsculo vespertino y de alborear de amanecer.

---

1 Al igual que en las restantes obras, nos hemos guíado por el criterio de “publicación” a la hora de fecharla, aunque sabemos que, ya en 1953, Bergamín tenía ideada o terminada esta pieza (*cf.* el apartado “*Los tejados de Madrid*, homenaje de Bergamín a Lope” del estudio introductorio a dicha pieza). La edición que aparece en *Primer Acto* venía acompañado por dibujos de Leonor Fini, así como por una nota de la redacción donde se nos informa que “la proximidad del centenario de Lope de Vega hace de este autor un tema del que habrá que ocuparse de un modo preferente. Sea la publicación de la teatralización, hasta ahora inédita, que ha hecho José Bergamín de *La Gatomaquia*, un primer testimonio de nuestro interés por el centenario y la coyuntura que nos ofrece para reconsiderar los valores de nuestro gran dramaturgo. La “mediación” personalísima del escritor José Bergamín, nos parece de gran interés”. Por otro lado, se trataría de un “homenaje” algo adelantado, pues el “fénix de los ingenios” cumplía el centenario de su nacimiento un año después, concretamente, el 25 de noviembre de 1562. Para la relación entre nuestro escritor exiliado y Lope, ver el apartado “Lope y Bergamín” del estudio introductorio a *Los tejados de Madrid.*

Todos los personajes, sobre la malla o pieles que figuren cuerpos de gatos, adornados de largas colas, siguiendo en su color y pelaje las indicaciones del texto, llevarán, según esas mismas indicaciones, trajes caprichosamente compuestos de retazos coloreados, como damas y caballeros de la época: en vez de espadas, cucharas de palo o hierro y cucharones, etc..., conforme a su descripción en LA GATOMAQUIA.

La música procurará hacerse bastante gatuna, como el canto, aunque no siempre.

PRÓLOGO

(Sale TARATÁNTARA, gatazo negro y feo, tocando estrepitosamente un tambor.)

TARA- **Yo, el fiero Taratántara**
consonante maullante de alma cántara,
el último y primero
Taratántara fiero.
(Soy sólo, al fin y al cabo, 5
aquel que ata una mosca por el rabo.)
Al fin como al principio,
argonauta del ripio,
su voz y pregonero:
siendo el tambor soy el tamborilero. 10
El gran Lope me hizo;
yo me gatomaquizo
para ensalzar su gloria y su fortuna
con la gente gatuna.
¡Oh Tomé de Burguillos eminente! 15
"Con dulce voz y pluma diligente,
y no vestida de confusos caos,
cantáis, Tomé, las bodas, los saraos
de Zapaquilda y Micifuz valiente.
Si a Homero coronó la ilustre frente 20
cantar las armas de las griegas naos,
a vos de los insignes marramaos
guerras de amor por súbito accidente...
Y así decías tan divinamente:
" Yo, aquel que en los pasados 25
tiempos canté las selvas y los prados,
éstos vestidos de árboles mayores
y aquéllas de ganados y de flores;
las armas y las leyes
que conservan los reinos y los reyes; 30
ahora, en instrumento menos grave,
canto de amor suave,

16-23: *L* Soneto inicial, vv. 1-8
19 Micifuz: *L* Micifuf
25-48: *L* Silva I, vv. 1-24

las iras y desdenes,
los males y los bienes,
no del todo olvidado, 35
del fiero Taratántara, templado
con el silbo del pífano sonoro.
Vosotras, musas del castalio coro,
dadme favor, en tanto
que con el genio que me diste canto 40
la guerra, los amores y accidentes
de dos gatos valientes;
que, como otros están dados a perros,
o por ajenos o por propios yerros,
también hay hombres que se dan a gatos, 45
por olvidos de príncipes ingratos
o porque los persigue la fortuna
desde el columpio de la tierna cuna."
... ...
¡Tú, Lope; tú, Tomé, me abriréis paso
hasta las altas cumbres del Parnaso! 50

(*Ábrese el teatro.)*

"Estaba sobre un alto caballete
de un tejado sentada
la bella Zapaquilda, al fresco viento,
lamiéndose la cola y el copete,
tan fruncida y mirlada 55
como si fuese gata de convento.

(*Todo lo que sigue va apareciendo, como dice, en escena muda.)*
Asomábase ya la Primavera
por un balcón de rosas y alelíes;
y Flora, con dorados borceguíes,
alegraba risueña la ribera; 60
tiestos de Talavera
prevenía el verano
cuando Marramaquiz, gato romano,
aviso tuvo cierto y marrullero,
de un gato de la Mancha, su escudero, 65

---

37 pífano: *L* pífaro
40 diste: *L* distes
49-50: *L* Tú, don Lope, si acaso / te deja divertir por el Parnaso (Silva I, vv. 25-26)
51-56: *L* Silva I, vv. 51-56
56 fuese: *L* fuera
57-69: *L* Silva I, vv. 74-86
58 alelíes: *L* alhelíes
64 y marrullero: *L* de Maulero
65 de un: *L* un

que al sol salía Zapaquilda hermosa,
cual suele amanecer purpúrea rosa
entre las hojas de la verde cama,
rubí tan vivo que parece llama.

(Véase como dice.)
Era Marramaquiz gentil amante, 70
de gatuno semblante
y no menos galán que enamorado,
bigote blanco y rostro despejado,
ojos alegres, niñas mesuradas,
de color de esmeraldas diamantadas. 75

(*Véase a ZAPAQUILDA en escena muda.)*
Zapaquilda, tan bella
cual recatada ninfa, cual doncella,
que en viendo el gato se mirló de forma
que en una grave dama se transforma,
lamiéndose a manera de manteca 80
la superficie de los labios seca;
y con temor de alguna carambola
tapó las indecencias con la cola,
y bajando los ojos hasta el suelo
su mirlo propio sírvele de velo: 85
que ha de ser la doncella virtuosa
más recatada mientras más hermosa.
Entre tanto, admirado,
aquél, de cielo y tierra monstruo alado,

(*Puede verse una máscara que lo figure.)*
que vestido de ojos, 90
ya decrépito viejo con anteojos,
ya lince penetrante,
por los tres elementos se pasea,
sin que nadie le vea,
con la forma elegante 95

70-71 Era Marramaquiz gentil amante, / de gatuno semblante: *L* Era el gatazo de gentil persona (Silva I, v. 124)
72-75: *L* Silva I, vv. 125-128
76-77 Zapaquilda, tan bella / cual recatada ninfa, cual doncella: *L* a visitar a Angélica la bella / La recatada ninfa, la doncella (Silva I, vv. 131-132)
78-87: *L* Silva I, vv. 133-142
78 que en: *L* en
89-97 : *L* Silva I, vv. 200-208
89 monstruo: *L* monstro
90 vestido de ojos: *L* vestido de lenguas y de ojos
91 anteojos: *L* antojos

de Zapaquilda, discurrió ligero
uno y otro hemisferio o hemisfero;
y tanta fue la fama que pregona
de su belleza, que, ante su retrato,
se erizó todo gato, 100
y dispuso venir, con la esperanza
del galardón que un firme amor alcanza.

(*Asomen gatos por diversos lados, con ojos como luces encendidos.)*
Con esto, en muchos siglos no fue visto
como en esta conquista
tanta de gatos multitud famosa, 105
por Zapaquilda hermosa;
apenas hubo teja o chimenea
sin gato enamorado,
de bodoque tal vez precipitado
como Calixto fue de Melibea. 110
Entre esta generosa, ilustre gente,
vino un gato valiente,

(Véase a MICIFUZ.)
de hocico agudo y de narices romo,
blanco de pecho y pies, negro de lomo,
que Micifuz tenía 115
por nombre, en gala, cola y gallardía,
célebre en toda parte
por un zapinarciso y gatimarte.
Este, luego que vio la bella gata
más reluciente que fregada plata, 120

(Véase en escena muda.)
tan perdido quedó, que noche y día
paseaba el tejado en que vivía
con pajes y lacayos de librea,
que nunca sirve mal quien bien desea.
Y sucedióle bien, pues luego quiso, 125
¡oh gata ingrata! a Micifuz Narciso

---

97 hemisferio o hemisfero: *L* hemisfero
98-102 : *L* Silva I, vv. 216-220
98-99 y tanta fue la fama que pregona / de su belleza, que, ante su retrato: *L* Esto dijo la Fama, que pregona / el bien y el mal; y en viendo su retrato
101 con la: *L* con
103-110: *L* Silva I, vv. 237-244
103 visto: *L* vista
110 Calixto fue de: *L* Calisto fue por
111-127 *L* Silva I, vv. 265-281
115 Micifuz: *L* Micifuf
126 Micifuz: *L* Micifuf

dando a Marramaquiz celos y enojos.

(*Cesa el mimo y empieza la representación.)*

Pero esto lo tenéis ante los ojos,
y si aguzáis atentos las oreja
oiréis pasos de amor sobre las tejas. **130**

(Sale TARATÁNTARA.)

ACTO PRIMERO

(Entran MICIFUZ Y MARRULLOS.)

MICI. Quien dice que el amor no puede tanto,
que nuestro entendimiento
no puede sujetarle, es imposible
que sepa qué es amor, que reina en cuanto
compone alguna parte de elemento 135
en el mundo visible.
¡Oh fuerza incomprensible!,
que en todo cuanto tiene
una de las tres almas[2],
a ser el alma de sus almas viene. 140

MARRU. **¿Pues qué tiene que hacer con tantas almas?**
¿Son ratas o ratones
que así se las repartes y compones?

MIC. ¿Quién no se admira de mirar las palmas
en la región del África desnuda, 145
cuando su fruto en oro el color muda,
con sólo aquel ardor vegetativo,
amarse dulcemente?
Que, en lo demás que siente,
no es mucho que de amor el fuego vivo 150
imprima sentimiento
y natural deseo
con lazos de pacífico himeneo.
La fiera, el ave, el pez en su elemento,
todos aman y quieren, 155
por la razón de bien, lo que es amable,
pues ama lo que es sólo vegetable.

MARRU. Si de ningún sentido el bien infieren
entre las cosas, que por él adquieren
algún conocimiento, 160
perdonen cuantas aves y animales
de su distinto gozan elemento,
ninguna son iguales
en amor a los gatos,
exceptuando las monas, 165

131-140 : *L* Silva IV, vv. 1-10
137 fuerza incomprensible: *L* fuerza natural incomprehensible
144-167: *L* Silva IV, vv. 11-34

---

2 Recuerda a uno de los subtítulos de *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el diablo* (*cf.* las páginas dedicadas a "Fuentes o antecedentes literarios" del estudio introductorio a *Melusina,y el espejo*). Además, en la nota sobre este verso en *La Gatomaquia* se indica que "se refiere a la clasificación aristotélica: vegetativa, sensible y racional (ver Aristóteles, *De anima*)" (Lope de VEGA, *La Gatomaquia*, edición de Celina Sabor de Cortazar, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 131), 1982, p. 144, nota 9).

que hasta en eso se precian de personas,
y ya que no en esencia, en ser retratos.
MICI. Los gatos, en efecto,
somos de amor un índice perfecto,
que a los demás prefiere. 170
MARRU. Y quien no lo creyere,
asómese a un tejado
con frías noches de un invierno helado;
cuando miren las hélices nocturnas
las estrelladas urnas 175
del frígido Acuario,
verá de gatos el concurso vario,
por los melindres de la amada gata,
que sobre tejas de escarchada plata
su estrado tiene puesto, 180
y con mirlado gesto
responde a los maúllos amorosos...
MICI. **¡Oh amores deseosos!...**
MARRU. ¿Qué cosa puede haber con que se iguale
la paciencia de un gato enamorado 185
en el canal metido de un tejado
hasta que el alba sale
que en vez de rayos coronó el oriente
de carámbanos frígidos la frente?
Febo oriental le mirará primero 190
que él deje de obligar con tristes quejas
las de su gata rígidas orejas,
por más que el cielo llueva
mariposas de plata cuando nieva.
Y si esto pasa un gato en el alero **195**
será porque el amor le dio primero
alas de tan erótica eminencia
que hace gris o hace parda su excelencia.
Pues es cosa evidente
que no hay sitio de amar más eminente **200**
que alero que avecina chimenea,
cuando por ella humea,
en negro, interrogante garabato,
la cola de algún gato
que dibuja su empeño **205**
gateando de sueño
al desvelado nocturnar del cielo,
estrellado señuelo
del amor más tapado
cuando gatipardea por el tejado. **210**

168-182: *L* Silva IV, vv. 67-81
184-189: *L* Silva IV, vv. 91-96
190-194: *L* Silva IV, vv. 98-102

MICI. **Boecio sentencia y Agustín declara**
que es el amor metamorfosis rara;
que tanto puede humanizar gatunos
cuanto gatequizar humanos tunos.
Pasando de uno en otra y de otro en una, **215**
no halla estabilidad en cosa alguna.
MARRU. **Todo es mujer, dirás, o todo es gata,**
si ves por el cristal que las retrata.
MICI. **Todo es uno y lo mismo**
cuanto el amor transforma en su espejismo; **220**
convirtiendo al amante en el amado,
quien se mira en sus ojos espejado.
Pues suele en el amante
espejarse un amor narciseante.
Mirándose en la faz de su deseo, **225**
Calixto, a sí se tilda
de melibelizado Melibeo.
Y yo, por el amor de Zapaquilda,
también a mí me veo,
también a mí me tildo **230**
de zapaquilizado Zapaquildo.
MARRU. **Pues si un amor de gata así te tiene**
andar a cuatro patas te conviene.
MICI. **¿Y qué amor hay que no ande a cuatro patas?**
¡Que no hay amor que no ande siempre a gatas! **235**
MARRU. **Ésas son niñerías**
o, dicho en italiano, bagatelas.
MICI. **Pues si en ellas te quemas y te hielas,**
mucho mejor dirías
que son tales verdades **240**
las que no reconocen las edades.

(*Salen.*)
(*Entran MARRAMAQUIZ y MALVILLOS.*)
MARRA. **¡Qué bien dices, Malvillos,**
con tus cultimaullantes estribillos!
Que no hay mujer, ni hay gata,
que no rime su nombre con ingrata. **245**
¿Quién pensara que fuera tan mudable,
Zapaquilda cruel, inexorable,
y que a mí me dejara
por un gato que vio de buena cara?
MALV. ¿Y, sobre todo, habiéndole tú dado 250
un pie de puerco hurtado,

246-257: *L* Silva I, vv. 291-302
247 cruel, inexorable: *L* crüel y inexorable
248 a mí me: *L* al galán Marramaquiz
250 ¿Y sobre todo, habiéndote tú dado?: *L* después de haberle dado

pedazos de tocino y de salchichas...?
MARRA. ¡Oh, cuán poco en las dichas
está firme el amor y la fortuna!
¿En qué mujer habrá firmeza alguna? 255
¿Quién tendrá confianza
si quien dijo mujer dijo mudanza?
¡Oh gatas relamidas
que tenéis en las uñas nuestras vidas!
¡Que no hay mujer, ni hay gata, **260**
que no rime su nombre con ingrata!
¡Oh gata ingrata! ¿A un Micifuz Narciso
que apenas te miró cuando te quiso
das tu favor y a mí celos y enojos?
¡No sé por cuál razón pones los ojos 265
en Micifuz, quitándolos primero,
con súbita mudanza,
a mi antiguo favor, a mi esperanza!
¡Oh cuánto puede un gato forastero,
y más siendo galán y bien hablado, 270
de pelo rizo y garbo ensortijado!
MALV. Siempre las novedades son gustosas,
no hay que fiar de gatas melindrosas.

(*Se asoma ZAPAQUILDA a la ventana*)

Aquí sale tu estrella.
MARRA. ¡Ay, Zapaquilda bella! 275
¿Por qué me dejas tan injustamente?
¿Es Micifuz más sabio, es más valiente?
¿Tiene más ligereza, mejor cola?
¿No sabes que te quise elegir sola
entre cuantas se precian de mirladas, 280
de bien vestidas y de bien tocadas?
¿Esto merece que un invierno helado
de tejado en tejado
me hallase el alba al madrugar el día

262-263 ¡Oh gata ingrata! ¿A un Micifuz Narciso / que apenas te miró cuando te quiso: *L* y sucedióle bien, pues luego quiso, / ¡oh gata ingrata!, a Micifuz Narciso (Silva I, vv. 279-280). Además este par de versos repiten los del "Prólogo", vv. 125-126.
264-273: *L* Silva I, vv. 281-290
264: das a tu favor y a mí: *L* dando a Marramaquiz
265 pones: *L* puso
268 a mi antiguo favor, a mi: *L* el antiguo favor y la
275-284: *L* Silva I, vv. 328-337
275 ¡Ay!: *L* así decían
277 Micifuz: *L* Micifuf
284 hallase: *L* hallaba

- ¡oh desaparecida estrella mía[3]! - **285**
más helado y más yerto
que si estuviese muerto:
más cubierto de escarcha y con más frío
que un Manzanares, aprendiz de río?...
¿Merezco tus remilgos y tus ascos? **290**
Si no te he dado sedas y damascos
es porque tú no quieres vestir galas
sobre las naturales martingalas
por no ofender, ingrata, a tu belleza
las naguas que te dio naturaleza. 295
Pero en lo que es regalos, ¿quién ha sido
más cuidadoso, como tú lo sabes,
en cuanto a las cocinas atrevido
pude garrafiñar de peces y de aves?
MALV. ¿Qué pastel no te trajo, qué salchicha? 300
¡Oh terrible desdicha!
MARRA. Pues no soy yo tan feo,
que ayer me vi (¡mas no cómo me veo!)
en un caldero de agua que de un pozo
sacó para regar mi casa un mozo; 305
y dije: ¿esto desprecia Zapaquilda?
¡Oh celos! ¡Oh piedad! ¡Oh amor! Reñilda.
ZAPA. ¡Ay cielos!
¡Qué dulce cosa amor, qué amarga celos!
Si tu amor dificulta 310
el que me debes, en tu agravio piensas
tan injustas ofensas,
que aunque es verdad que Micifuz me quiere
y dice a todos que por mí se muere,
yo te guardo la fe como tu esposa... 315
MARRA. ¡Ah, Zapaquilda hermosa!
No me digas ya más; dos rosas bellas

291-307: *L* Silva I, vv. 342-358
291 sedas: *L* telas
298 cuanto a : *L* cuanto en
300 trajo: *L* truje
308-309: *L* Silva I, vv. 366-367
308 ¡Ay: *L* que el amante quedó sin alma. ¡Oh
310-318: *L* Silva I, vv. 379-387
313 Micifuz: *L* Micifuf
316 ¡Ah : *L* Cesó con esto
317 No me digas ya más : *L* sellando honesta las

---

3 Para la idea de la estrella en otros textos de Bergamín, ver las notas 17 y 31 a *La niña guerrillera.*

cierren como tus labios las estrellas...
Pues baja ya la noche,
y las ruedas del coche 320
nocturno, con diamantes y centellas
se encienden...; tú te vas, yo quedo a solas;
haremos reverencia con las colas.

(*Entrase ZAPAQUILDA y sale MARRAMAQUIZ.*
Entra MARRULLOS.)

MARRU. **Este Malvillos debe ser.**
MALVI. **¿Quién llega?** **325**
MARRU. **Quien cuando lo nombró Lope de Vega**
juntó su nombre con el de Malvillos.
MALVI. **Yo a Tomé de Burguillos**
debo la vida y nombre.
MARRU. **Yo me llamo Marrullos; no se asombre,** **330**
que vengo a preguntarle por un hombre
(valga decir un gato)
que aquí mismo, hace un rato,
cortejaba a la bella Zapaquilda,
muriendo por amores de Mizilda. **335**
MALVI. **Mal sabe el escudero**
Marullo, o marrullero,
su papel en la historia que me cuenta,
pues de Marramaquiz que le desmienta
soy escudero yo, para advertirle **340**
que equivoca el amor marramaquirle...
MARRU. **Marramaquirle es un vocablo extraño.**
MALVI. **Es ripio nuevo que salió este año...**
MARRU. **Cosa parece rara**
que en ripios el amor marraquizara. **345**
MALVI. **No hay nada que no tenga su principio**
en la verbal generación del ripio.
Hasta el amor, que el alma participa,
el ripio lo anticipa.
MARRU. **¡Malvillado me deja!** **350**
Yo traigo aquí en bandeja
(Hace como si lo enseñara.)
que es de plata
(consonante ripiante con su gata)

---

318 cierren como tus labios las estrellas : *L* que siempre hablaron poco las doncellas
319-321: *L* Silva I, vv. 390-394. Aunque Bergamín omite el verso 393, “tachonadas de estrellas”
319 Pues baja: *L* Bajaba
321 nocturno con: *L* brilladores
322-323: *L* Silva I, v. 402-403
322 se encienden...; tú te vas, yo quedo: *L* ella por irse y él quedarse
323 haremos: *L* se hicieron

un regalo estupendo...
MALVI. **Pues ya lo estaba viendo** **355**
y aun mirando,
que va a dejar perpleja
a Zapaquilda cuando
vea que le traen regalos en bandeja.
MARRU. **Amores son micifucifulados.** **360**
MALVI. **Mejor dirá que marramaquizados,**
pues si el furioso Marramaz lo advierte
no envidio yo, Marrullos, vuestra suerte[4].
MARRU. **¿Acaso no soy yo gato escaldado?**
MALVI. **Mejor pudieras serlo estropeado.** **365**
MARRU. (*Para sí)* **Este gato pardea**
tras de una chimenea.
MALVI.(*Para sí)* **Este gatomaquiza**
ante una longaniza.

(Entran los músicos.)
MÚSIC. **Henos aquí los músicos cantantes.** **370**
MALVI. **¿Cuántos sois?**
MÚSIC. **Sólo dos.**
MALVI. **¿Y los restantes?**
MÚSIC. **Los otros dos allá se han apartado.**
MARRU. **Pues cuatro gatos no hacen un tejado.** **375**
MALVI. **¿En amor eres sabio?**
MARRU. **Cuando de celos rabio.**
MALVI. **Entonces cantaremos sin cuidado.**
MARRU. **¿Por qué?**
MALVI. **Porque estarás gatibirlado.** **380**
MÚSIC. (*Tocan y cantan.)*

(MIZILDA y ZAPAQUILDA, en sus ventanas.)
"El hocico de vosa mecé,
he, he, he,
me tiene periro,
de amore venciro,

381-417: Canción que aparece en el acto III de *El capellán de la Virgen*, recogida en *Obras escogidas, II*, de Lope de VEGA, Madrid, Aguilar, 1991, p. 45.

---

4 Gusto por los juegos de palabras y trabalenguas populares como el que reprodujo al final de *El cohete y la estrella:* "María Chucena su choza techaba; / y un techador que por allí pasaba, / le dijo: - María Chucena, / ¿Techas tu choza o techas la ajena? / – Ni techo mi choza ni techo la ajena, / que techo la choza de María Chucena" (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 23). Sobre el uso y la preferencia de nuestro dramaturgo hacia estas manifestaciones del saber "analfabeto", ver el apartado "Recursos de otras tradiciones literarias" del capítulo tercero de esta tesis.

ay, ay, he, ay, he... 385
que me moriré, que me moriré.
El hocico neglo
y lo diente dentro,
ay, ay, he,
blanco sobre prieto, 390
he, he, he,
neglo tiene muerto,
ay, ay, he,
si non da remedio,
triste yo, ¿qué haré? 395
El hocico de vosa mecé,
he, he, he,
me tiene periro,
de amore venciro,
ay, ay, he, que me moriré, 400
ay, ay, he.
Hocico mi dama,
he, he, he,
ánima me saca,
ay, ay, he. 405
Sino samo ingrata,
he, he, he,
con eya me caso,
ay, ay, he.
No queremo branca 410
aunque quere a mé.
El hocico de vosa mecé,
he, he, he,
me tiene periro,
de amore venciro, 415
ay, ay, que me moriré,
que me moriré".

(Entran los otros dos músicos.)

MÚSIC. "*¿Taquitán mitanacuní,*
español, de aquí para allí,
de aquí para allí? 420
Soy nuevo y soy chapetón.
Pancacuní;
no tengáis de eso vergüenza,
que india nací.
Al amor pintan desnudo. 425
Miradlo en mí.
En España no hay amor.
Créolo ansí.

418-446: Canción de amor que aparece en el acto III de *Servir a señor discreto*, en *Obras escogidas, II*, de Lope de VEGA..., p. 25.

Allá reina el interés.
Y amor aquí. 430
¿Taquitán mitanacuní,
español, de aquí para allí,
de aquí para allí?
En las Indias nace el oro.
Chichicorí. 435
No le buscan ni le estiman.
España sí.
Los bienes del alma adoran.
Veisme aquí.
Amor con amor se paga. 440
Nunca le vi.
Español, si no lo crees,
míralo en mí.
¿Yaquitán mitanacuní,
español, de aquí para allí, 445
de aquí para allí?"

(Entró MARRAMAQUIZ, mientras el canto, escondiéndose. MICIFUZ y ZAPAQUILDA. MARRAMAQUIZ, escondido.)

MICIF. Dulce señora mía,
¿cuándo será de nuestra boda el día?
¿Cuándo querrá mi suerte que yo pueda
llamaros dulce esposa, 450
que entonces para mí será dichosa?
¡Ay!, tanto bien el cielo me conceda.
Más fue nuestra fortuna
que Júpiter jamás por ninfa alguna,
aunque se transformaba 455
en buey, que el mar pasaba,
en sátiro, en águila y en pato,
nunca le vieron transformarse en gato,
porque si alguna vez gatiquisiera
de los amantes gatos se doliera. 460

ZAPAQ. Yo también te diría:
¡Ay!, triste, enamorada,
doliente y desmayada,
mañana fuera el día
de nuestra alegre boda; 465
pero todo mi bien desacomoda
aquel infame gato fementido,
Marramaquiz, celoso de mi olvido,
que en llegando a saber mi casamiento

447-496: *L* Silva III, vv. 165-214
461-463 Yo también te diría: / ¡Ay triste, enamorada, / doliente y desmayada: *L* Con voz enamorada, / doliente y desmayada, / la gata respondía

hubiera temerario arañamiento; 470
y estimar nuestra vida
me tiene temerosa y encogida;
que es robusto y valiente
y, en materia de celos, impaciente.
Mejor será matarle con veneno... 475
MICIF. ¡Antes, de furia lleno,
le arrancaré la vida con mi mano!,
que él es gato villano
que nuestro amor estorba.
¿Es por ventura más que yo valiente? 480
¿Tiene la uña corva
más dura que la mía?
¿O más agudo y penetrante el diente
entre la mostachosa artillería?
¿Qué hueso de la pierna o espinazo 485
se me resiste a mí? ¿Qué fuerte brazo?
¿Yo no soy Micifuz? ¿Yo no desciendo
por línea recta, que probar pretendo,
de Zapirón, el gato blanco y rubio,
que después de las aguas del diluvio 490
fue padre universal de todo gato?
Pues, ¿cómo ahora, con desdén ingrato,
tenéis temor de un maullador gallina,
valiente en la cocina,
cobarde en la campaña, 495
que cuenta como hazaña
ser un gato romano
cuando yo, pirulero, soy indiano?
¿Qué César, qué Pompeyo o Marco Antonio,
qué Cid, qué Don Quijote o qué demonio **500**
por tejados de vidrio lisonjea
cualquiera gata que le ronronea?
¿Qué Escipión del Africano estrago?
¿Qué Aníbal de Cartago?
¿Qué fuerte Pedro Vázquez Escamilla, 505
el bravo de Sevilla,

---

471 nuestra: *L* vuestra
476 Antes: *L* Aquí
477-478 le arrancaré la vida con mi mano, / que él es gato villano: *L* le respondió Micifuf: "¿Por un villano / pierdo el favor de vuestra mano?"
479 que nuestro amor: *L* ¿Él, señora, lo estorba?
487 Micifuz: *L* Micifuf
492 ahora: *L* agora
496 que cuenta como: *L* y referir por invencible
503-508: *L* Silva III, vv. 221-226
503 Escipión: *L* Cipión
505 Pedro: *L* Pero

por esos ojos, que a la verde falda
de las selvas hurtaron la esmeralda?
Garabato es de gato cantileno...
¿Y queréis que le mate con veneno? 510
Ésa muerte es de príncipes y reyes,
con quien no valen las humanas leyes,
no para un gato bárbaro, cobarde,
cuyas orejas os traeré esta tarde,
y de cuyo pellejo, 515
si no me huye con mejor consejo,
haré, para comer con más gobierno,
una ropa de martas este invierno.

MARRAM.*(Sale de su escondite.)*
¡Gallina Micifuz, gato fullero,
tú ni eres gato ni eres caballero! 520
Blasonar en ausencia
no tiene de mujeres diferencia.
Yo soy Marramaquiz, yo noble al doble
de todo gato de ascendiente noble;
si tú de Zapirón, yo de Malandro, 525
gato del Macedón Magno Alejandro,
desciendo, como tengo en pergamino
pintado de colores y oro fino.
No fueron en cocinas mis hazañas,
sino en galeras, naves y campañas. 530
En andaluz ropaje,
con gatos moros hice yo mis lanzas,
que yo maté en Granada a Tragapanzas,
gatazo abencerraje;
y cuerpo a cuerpo, en Córdoba, a Murcifo, 535
gato que fue del regidor Rengifo;
y de dos urañadas
deshice a Golosillo las quijadas,
por gusto de una Miza, mi respeto,
y le quité una oreja a Boquifleto. 540
Sin otras cuchilladas que he tenido,

510-518: *L* Silva III, vv. 230-238
511 Ésa muerte es: *L* Ésa es muerte
513 cobarde: *L* y cobarde
519-528: *L* Silva III, vv. 252-261
519 Micifuz, gato fullero: *L* Micifuf - dijo furioso
520 tú ni eres gato ni eres caballero! : *L* el hocico limpiándose espumoso -
529-540: *L* Silva III, vv. 268-279
531 En andaluz ropaje: *L* no con Garraf, tu paje,
532 hice yo mis: *L* las mejores
541-562: *L* Silva III, vv. 284-305

y la que di a Garrido,
que del corral de los naranjos era,
por la espada primera,
único gaticida. 545
Pero es hablar en cosa tan sabida:
decir que el tiempo vuela y no se para;
que no hay cara más fea que la cara
de la necesidad, y la más bella
aquella del nacer con buena estrella; 550
que alumbra el sol y que la noche enfría;
que es oscura la noche y claro el día.
Esta gata cruel que me ha dejado
por tu poco valor, verá muy presto,
siendo aquesto tejado 555
el teatro funesto,
cómo te doy la muerte que mereces
porque mi vida a Zapaquilda ofreces,
llevando tu cabeza presentada
a Mizilda, que es ya mi prenda amada; 560

(Véase a MIZILDA en su ventana.)

Mizilda, que es más bella
que al vespertino sol, cándida estrella.
Ésta sí que merece la fe mía,
mi constancia, mi amor, mi bizarría;
que no gatas mudables, 565
que si por su hermosura son amables,
son por su condición aborrecibles,
amigas de mudanzas e imposibles.

MICIF. *(Tirándole una estocada con el cucharón.)*
¡Muere, Marramaquiz, gato romano!
MARRAM. *(Respondiéndole con su cuchara.)*
¡Antes morirás tú, gatuno indiano! *(Pelean.)* **570**

(Entra TARATÁNTARA.)

TARATÁ. *(Tocando el tambor.)*
¡Alto, señores gatos! ¡Caballeros,
no me sean tan fieros!
Ténganse los altivos cucharones
no vayan a abollarse a coscorrones;
si los gatos pelean por las gatas **575**

---

551 noche: *L* nieve
555 aquesto: *L* aqueste
563-568: *L* Silva III, vv. 308-313
568 e imposibles: *L* y imposibles

las que se reirán serán las ratas,
y hasta algún temeroso ratoncillo
que fuera desayuno de Malvillo.
¡Dénse presos!
MARRAM. **Si dices tú primero**
quien seas: si alguacil o pregonero. **580**
TARATÁ**. Las querellas, civiles**
hacemos pregoneros-alguaciles.
Síganme sus mercedes sin maullido
que a pendencias de amor, prisión de olvido.

(Salen los dos, presos, con TARATÁNTARA.)

MIZIL. *(A MALVILLOS.)*
¡Chiss..., señor escudero! **585**
ZAPAQ. (*A MARRULLOS.)*
¡Chiss..., chiss..., chiss..., Marrullero!
MALVI. **¿Pues a mí me chistáis?**
MARRU. **¿Pues a mí me llamáis?...**
MIZIL. Díganme si hubo gata que celosa,
perdida de envidiosa, 590
igual que una mujer, desvergonzada,
persigue a quien la deja abandonada;
que hay mujeres de modo
que, aunque no han de querer, lo quieren todo,
porque otras no lo quieran; 595
y luego que rindieron lo que esperan
vuelven a estar más tibias y olvidadas.
ZAPAQ. **¡Miren qué femenina**
se remilga y presume esta minina!
¡Como si fuese virgen desusada, **600**
ingenua y ruborosa,
tímida y melindrosa,
y no gata, tan gata y gateada!
Dígame, doña Linda,
Diana, Rosa, Fátima o Celinda, 605
que cualquier nombre de mujer le cuadra:
¿es a mí a quien le ladra?
MIZIL. **Si perro fuera no la mordería**
de asco que me daría,
pero como soy gata femenina **610**
la esperaré en la esquina.

589-590 Díganme si hubo gata que celosa, / perdida de envidiosa: *L* Zapaquilda envidiosa, / efecto de celosa (Silva II, vv. 370-371)
593-597: *L* Silva II, vv. 373-377
604-605: *L* Silva V, vv. 160-161
604 Dígame, doña: *L* pero si llaman a una perra
605 o: *L* y

ZAPAQ. **Pues porque no me espere voy ahora...**

(Salen las dos de sus troneras y pelean.)

MALVI. **¡Ay, que se despedazan! ¡Eh! ¡Señora!**

MARRU. **¡Ah, Mizilda!¡Zapaquilda! Yo creo que se hacen trizas...**

MALVI. **¡Las lenguas largas y las manos mizas...!** **615**

MARRU. **¡Ya cayeron las dos desde el tejado!**

MALVI. **¡Catorce vidas se han gatiestrellado!**

ACTO SEGUNDO

(MARRAMAQUIZ y MALVILLOS.)

MARRA. *Celos que amor en las sospechas cría,*
son de la paz una insufrible ausencia,
una solicitud y diligencia 620
que mueve la turbada fantasía.
Soy una indivisible compañía
celos y amor, y aun pienso que una esencia,
pero con esta sola diferencia:
que celos son la noche, amor el día. 625
Forzosos celos son, no son violentos;
apenas nace amor cuando los llama;
nadie puede entender sus movimientos,
ninguno defenderse de su llama,
porque si son los celos pensamientos, 630
¿quién puede no pensar perder lo que ama?
MALVI. **Deja, señor, esas melancolías,**
que las penas acaban nuestros días.
¿Por qué andar triste, de congojas lleno?
MARRA. ¡Mísero del que vive en cuerpo ajeno 635
y por un amoroso desvarío
pierde la libertad del albedrío,
que no lo compra el oro
porque es de todos el mayor tesoro!
MALVI. Tienes ya las mandíbulas de suerte 640
que eres retrato de la muerte fiera;
aunque es yerro pintarla calavera
porque aquella es el muerto y no la muerte[5].
La muerte ha de pintarse una figura
robusta, de cruel semblante airado, 645
los fuertes pies en una piedra dura,
si no sepulcro en pórfido labrado;
con reyes y monarcas,
hasta el que calza rústicas abarcas;
damas que sujetaron capitanes; 650
y en ásperas naciones,
por bárbaras regiones

618-631: Soneto que aparece en el acto II de *Querer la propia desdicha*, de Lope de VEGA, recogido en *Obras escogidas, I*, Madrid, Aguilar, 1991, p. 1618.
634-658: *L* Silva IV, vv. 198-222
634 ¿Por qué andar triste: *L* andaba triste y
640 Tienes ya: *L* Tenía
641 eres: *L* era un

---

5 Sobre esta idea que también retoma Quevedo, véase el apartado "Lope, al pie de la letra o del espíritu" del estudio introductorio a *Los tejados de Madrid*.

de fieros mamelucos y soldanes,
y pintadas, al uno y otro lado
la enfermedad, la guerra y la desgracia, 655
parcas que tantas muertes han causado,
por tantos desconciertos,
que huesos ya no es muerte, sino muertos.
MARRA. **¡Ay, Malvillos, que en vano tu discurso**
quiere abreviar de mi tristeza el curso! 660
Que cuando amor un alma desespera
inútiles razones considera.
Porque no tendrán tregua sus desvelos
que amor no cumple lo que juran celos.
Y tanto puede una mujer que llora 665
que vienen a reñirla, y enamora,
creyendo el que ama, en sus celosas iras,
por una lagrimilla, mil mentiras...
MALVI. **¿No fuiste a visitar al adivino?**
MARRA. **El mágico Merlino 670**
me dio sólo consejos y recetas,
que contra amor son imposibles tretas.
MALVI. Por eso escribe Ovidio en su Epistolio
(que no me acuerdo el folio)
que estas heridas del amor protervas 675
no se curan con yerbas;
que no hay para olvidar a amor remedio
como otro nuevo amor o tierra en medio.
MARRA. No me bastaron la hermosura y gracia
de Mizilda, a quitarme de delante 680
su memoria tenaz; que Amor escribe
con la flecha cruel en el diamante
del alma donde vive,
y compitiendo con el tiempo quiere
que viva en ella cuando el cuerpo muere. 685
MALVI. ¡Ah, gran señor, albricias!
¡Oh cuánto, amor, a la razón desquicias!

663-668: *L* Silva II, vv. 122-127
663 Porque no tendrán tregua: *L* Pero fueron en vano
673-678: *L* Silva II, vv. 128-133
673 Por eso escribe Ovidio: *L* Y como Ovidio escribe
675 que estas: *L* estas
679-685: *L* Silva IV, vv. 223-229
679 me bastaron: *L* aprovechaba
680 quitarme de delante: *L* quitar al pobre amante
681 su: *L* la
686-695: *L* Silva IV, vv.316-325
686 ¡Ah, gran señor: *L* esto gana traer del mal
687 a la : *L* de la

Que no haya caballero,
ni paje, ni escudero
que fíe en tu privanza, 690
que es fácil, en señores, la mudanza;
y amor es como el sol que nunca para
en rueda más mudable: a la fortuna
se parece la dama doña Luna,
que nunca vemos de una misma cara, 695
desde que Zapaquilda
y la bella Mizilda,
tapadas de medio ojo
con sus mantos de humo
(que es llegar a lo sumo 700
de un amoroso antojo),
fueron a visitarnos, cuando presos
(que a tanta autoridad, tales excesos),
apenas tu desdicha se recata.
¡Ay, infeliz de la que nace gata! 705
MARRA. **¡Y más del gato que de gatas fía,**
si los celos le quitan valentía!,
que como son desprecio del paciente
huye de que se entienda lo que siente;
que amar siempre se tuvo por nobleza 710
y los celos por acto de bajeza,
¡como si amor pudiese estar sin celos,
que más pueden estar sin sol los cielos! *(Salen.)*

MUTACIÓN
(Se cantan seguidillas[6]*.)*

(MIZILDA y GARFIÑANTO. Entra GARFIÑANTO con sus trastos de zapatero, pone su banquillo y comienza a trabajar. Entra MIZILDA cojeando de un pie.)
MIZI. **¡Ay, señor zapatero,**
yo, de un amor primero, 715

688 Que no haya: *L* un noble
689 ni: *L* Por eso ningún
690 que fíe en tu: *L* se fíe en la
692 amor es como el sol que: *L* el Sol es gran señor, y
696-703: *L* Silva IV, vv. 109-116
696 desde: *L* dicen
702 visitarnos cuando: *L* a ver sus
703 a: *L* en
708-713: *L* Silva IV, vv. 139-144

6 Las citadas seguidillas aparecen al final de la edición de *Primer Acto* y así las hemos reproducido (*cf. Los tejados de Madrid*, pp. 380-382). Sobre el uso de este tipo de canciones populares en Bergamín, como herencia, precisamente, del Siglo de Oro, ver el apartado “Recursos del teatro áureo español” del capítulo tercero de esta tesis.

cojeando y descalza,
quisiera averiguar qué puntos calza!
GARFI. **El pie que tropezó por un descuido,**
no ha de quedar eternamente herido;
ni está en el pie nuestro mortal cuidado, **720**
si desnudo o calzado,
con descuidada prisa,
apenas pasa lo que a penas pisa.
Por pasos en amores extremados,
los pies más bellos pueden ser errados. **725**
Llevar flechas de amor en la belleza
de unos hermosos ojos, es muy justo,
pero en los pies parece que es bajeza,
aunque el honor lo contradiga el gusto.
Eurídice fue ejemplo de firmeza; **730**
ni celos dio ni recibió disgusto,
y un día que del pie perdió el decoro,
mordióla un áspid el coturno de oro.
Nunca otra vez en tanto mal te veas,
Mizilda hermosa, de beldad tan rara, **735**
que sólo suele ser remedio en feas
dar a los pies lo que faltó a la cara.
MIZI. ¡**Ay Dios, quien te pagara,**
filósofo de amor, si zapatero,
el bien que tus palabras me han traído! **740**
Mejor remedio ha sido
- y ningún otro quiero -,
que el lastimado pie, mirar ceñido
de zapato de plata.
¡Ay, desdichada gata, **745**
que ahora, porque te creo,
voy a saber del pie que cojeo!
No de gatos ingratos,
no de celos y enojos,
volverán a llorar amor mis ojos, **750**
pues con mis sentimientos inhumanos
puse el alma en los pies y no en las manos.
GARFI**. Esa buena intención que te delata,**
pone, al fin, en tu amor, mano de gata.
MIZI. **No volverán mis pies equivocados** **755**
a dar pasos de amor... por los tejados. *(Sale.)*
GARFI.*(Solo.) A mis zapatos me voy,*

757-828 Bergamín se inspira en el conocido romance "A mis soledades voy", que Lope de Vega incluyó en *La Dorotea. Acción en prosa* (*La Dorotea*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 408), 1996, acto primero, escena cuarta, pp. 120-123); recogido bajo el número 125 en Lope de VEGA, *Lírica*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 104), 1981, pp. 263-266). Ofrece más información sobre el poema lopesco Antonio Carreño en su edición de las *Rimas humanas*

de mis zapatos me vuelvo[7]*,*
que para andar sobre tejas
mejor fuera no tenerlos. 760
No sé que tiene el tejado
donde voy pisando el tiempo,
que con andar sin zapatos
apenas piso sus tejos.
Descalza va la verdad, 765
descalzo su entendimiento,
y andan los gatos y gatas
zapatos y guantes puestos,
con dos manos y en dos pies
presumiendo de tan tiesos, 770
y por remedar al hombre,
desafiando a los cielos;
usan platónicos modos
en modas de amor y celos;
pisan con pasos de baile, 775
se saludan con sombrero;
tienen para enamorar
más largas uñas que dedos;
la horma de su zapato
a ninguno se la encuentro. 780
Buscarle tres pies a un gato
no es negocio zapatero,
que de trapo no los tienen
ni al revés ni del derecho.
" Zapatero a tus zapatos" 785
dice el refrán, y yo entiendo
que mejor andaría el mundo
si no hubiera zapateros.
No estoy bien ni mal conmigo,
zapateando remiendos, 790
que lo que más quiere un gato
es tener zapatos nuevos.
De cuantas cosas cojean
tan sólo mentiras cuento;
en donde aprieta un zapato 795
no hay manera de saberlo.

---

y otros versos de Lope de Vega, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 52), 1998, poema [340], pp. 718-722, y la nota complementaria al mismo, pp. 1066-1067.

---

7 Bergamín vuelve a utilizar el poema indicado en la nota a los versos 757-828 como epígrafe y modelo en otras composiciones poéticas: *Poesía, II*, p. 84 y *Poesía VII*, p. 32. Otros poemas con la "soledad triste" de Lope como fondo los encontramos en: *Poesía, V*, p. 19 y *Poesía VI*, p. 105. En el apartado "Lope al pie de la letra o del espíritu" de la introducción a *Los tejados de Madrid*, se pueden encontrar qué estrofas en concreto pone nuestro dramaturgo en boca de Garfiñanto.

“ Sólo sé que no sé nada”,
dijo el filósofo, haciendo
que le dieran zapatazos
por si quería aprenderlo. 800
No puede durar un mundo
que tiene de vidrio el techo,
porque tejados de vidrio
no se rompen sin estruendo.
Señas de final juicio 805
son ver cómo lo perdemos;
unos con errados pies,
otros con pedestres yerros.
Dijeron, los que mal dicen,
que no hay decir más discreto 810
que el que maldice el decir
de los que van maldiciendo.
Pues yo no digo, ni callo,
ni bien, ni mal, lo que pienso;
no miro lo que no escucho, 815
ni oigo lo que no veo.
Por eso no oigo campanas,
ni sé dónde están tañendo;
que donde hay que hacerse cruces
vale más hacerse el muerto. 820
Mirando estoy mis zapatos,
que con ojos boquiabiertos
me están diciendo sin lengua:
¡ay, pies!, ¿para qué os quiero?
Con tanto zapatear, 825
tachuelado de silencios,
a mis zapatos me estoy,
con mis zapato me quedo.

(Entra MICIFUZ.)

MICI. **¿Cómo, Garfiñanto**[8]**, amigo,**
aún no están listas mis botas? **830**

GARFI. **Tú me las trajeras rotas**
y hoy las tendrías contigo.
Mas no te puedo negar
que las botas que tú quieres
parécense a las mujeres: **835**
no se pueden remendar.

---

8 No resulta extraño que Bergamín cambie la figura de sabio y mago que tenía Garfiñanto en *La gatomaquia* por la de este zapatero ilustrado que recuerda también la raigambre “analfabeta” del barbero de *Melusina y el espejo* (*cf.* 69 nota a dicha obra). Para el cambio dentro de la trama de esta consulta, ver *La gatomaquia*, Silva II, pp. 111-116, vv. 210-272, así como el apartado “Lope al pie de la letra o del espíritu” del estudio introductorio a *Los tejados de Madrid.*

MICI. **Yo me las quiero llevar**
porque esta noche me caso.
GARFI. **Para salir de ese paso**
te las podrías probar. **840**
Las botas de leguas siete
fuera mejor que te diera,
que en cuanto te las pusiera
saldrías como un cohete.
No tengas tanta impaciencia. **845**
Siéntate y espera un rato.

(Siéntase y enciende un cigarrillo.)

MICI. **No hay cosa como ser gato**
cuando se tiene conciencia.
GARFI. **¿Conciencia de amor, presumo[9]?**
MICI. **¡Humo..., humo...!** **850**
GARFI. **Desde el cintillo al zapato...**
MICI. **¡Ato..., ato...!**
GARFI.**Y del zapato a la enagua...**
MICI. **¡Agua..., agua...!**
GARFI. **¿Cómo se llama tu dama?** **855**
MICI. **¡Llama..., llama...!**
GARFI. **¿Pues quién la azusa y atusa?**
MICI. **Garatusa.**
GARFI. **¿Y si la cara le araña?**
MICI. **Miausaraña...** **860**
GARFI. **¿Y quién la atiende y entiende?**
MICI. **Don Duende.**
GARFI. **Entonces, ¿el qué pretende,**
tan misteriosa y confusa,
Doña Garatusa Musa, **865**
Doña Musaraña Duende?
MICI. **Eso pronto se comprende:**
ser Señora Escaramuza.
GARFI. **Señora Doña Engatusa.**
¡Ay, Doña Micifuza! **870**
¿Quién vio a tan gran Señora,
amanecer tejados a la Aurora?
MICI. **Yo vi, cuando miré, con complacencia,**
la natural esencia
- que es sobrenatural naturaleza - **875**
en Zapaquilda, de ideal belleza.
GARFI. **¡Oh Platón, matemático en arrope!**
Eso lo dice Lope
cuando empieza:

---

9 Recurso del eco, ya utilizado en otros textos dramáticos de Bergamín, como puede verse en la nota 68 a *La niña guerrillera* y la nota 26 a *Melusina y el espejo.*

“ Miré, Señora, la ideal belleza...” 880
MICI. **Pero yo empezaría:**
“ Miré de Zapaquilda la belleza...”
Si no es que corregía:
“ De Zapaquilda la ideal belleza...”
GARFI. **Siempre sobra una pieza.** **885**
MICI. **¡Ay, Zapaquilda amada,**
me sobra tu ideal o tu mirada!
GARFI. **Te sobra lo que más te falta ahora:**
que a Zapaquilda tengas por señora,
sin que le falte ni le sobre nada, **890**
y así la mirarás idealizada.
MICI. **Será señora, Zapaquilda hermosa,**
sin nombre propio, aunque apropiado a esposa,
que así podré mirarla toda entera,
para decirle, como si lo fuera: **895**
“ Miré, Señora, la ideal belleza,
guiándome el amor por vagarosas
sendas de nueve cielos;
y absorto en su grandeza,
las ejemplares formas de las cosas 900
bajé a mirar en los humanos velos...
GARFI. **Dirás gatunos velos,**
y subir no bajar,
porque aquí está el mirar,
en sus vilos y vuelos, **905**
sobre las tejas de celestes suelos.
MICI. *...subí a mirar en los gatunos velos;*
y en la vuestra sensible
contemplé la divina inteligible;
y viendo que conforma 910
tanto el retrato a la primera forma,
amé vuestra hermosura,
imagen de su luz divina y pura;
haciendo, cuando os veo,
que pueda la razón más que el deseo; 915
que si por ella sola me gobierno,
amor, que todo es alma, será eterno.”
GARFI. **¡También lo es el infierno!**
MICI. **Pues del amor es adecuada hechura**

880: Primer verso del epigrama que se recita en la escena primera del quinto acto de *La Dorotea* (*La Dorotea...*, p. 406); recogido bajo el número 130 en *Lírica* de Lope de VEGA..., p. 279. Lo repite, con variantes – pero entrecomillado – en los versos 882 y 884.
896-901: reproducen los vv. 1-6 del citado poema (*La Dorotea...*, p. 406; recogido en *Lírica* de Lope de VEGA..., p. 279).
907-917: prosigue en los vv. 6-16 el epigrama mencionado (*La Dorotea...*, p. 406; recogido en *Lírica* de Lope de VEGA..., p. 279).
907: subí a mirar en los gatunos velos: *L* bajé a mirar en los humanos velos

- según nos dijo el Dante -. **920**
GARFI. **¿Qué dijo el gatiandante?**
MICI. **Que sólo el amor dura**
cuando se quema una eterna llama;
que es llama el nombre de la Dama que ama.
GARFI. **Creo que equivocaste el cartapacio,** **925**
que quien llama " llamita"
a su linda Damita
es el Bocaccio[10]**.**
MICI. **Lo mismo da, si casa bien la cita.**
GARFI. **Lo mismo da cuando lo mismo quita;** **930**
que si en casar o descasar se trata
(y no de cazar rata),
mientras tú das en tanta perorata,
otro te puede a ti quitar tu gata.

MUTACIÓN

(Durante el cambio escénico se cantan algunas seguidillas[11]*.)*

---

10 Sobre el error de adjudicación de citas a Boccaccio, ver la nota 98 a *Melusina y el espejo.* Respecto a Dante, ya hemos podido comprobar que es cita recurrente por parte de Bergamín (*cf.* nota 9 a *Tanto tienes*), tal y como resaltan algunos de sus estudiosos: Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma,* Madrid, Turner, 1985, pp. 34-35; Jean-Sébastien LETOURNEUR, "Étincelles", en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 179-180; o José Antonio GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, pp. 117-118. Otras referencias al creador de *La Divina Comedia* por parte de Bergamín pueden encontrarse en: "La del catorce de abril", *España peregrina*", 3 (15 abril 1940), pp. 99-101, y recogido en José BERGAMÍN, *Cristal del tiempo*, edición de Gonzalo Santonja, Guipúzcoa, Hiru Argitaletxea, 1995, p. 196; "El tostadero de don Patricio (Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagórico español, filósofo piropatético)", en *El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca (Otoño 1943), p. 95; "La peripecia del autómata" y "El pozo de la angustia", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, p.150 y 179-180, respectivamente. Por otro lado, a partir de alguna cita o texto de Dante, ha podido nuestro dramaturgo disertar sobre el orden cristiano ("El tostadero de don Patricio (Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagórico español, filósofo piropatético)", en *El pasajero, peregrino español en México, I*, México, Séneca (Primavera 1943), p. 121); resaltar el esfuerzo que supone toda obra literaria ("Las pisadas de los días: oído avizor: el violín y el martillo", en *El pasajero, peregrino español en México, II*, México, Séneca (Verano1943), p. 79); denunciar la situación de "purgatorio" en que se encuentra el exiliado ("El tostadero de don Patricio (Humorada política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagórico español, filósofo piropatético)", en *op. cit.*, p. 113); o bien, subrayar la obra de dicho autor como modelo de "poema sacro" ("El pan en la mano", en *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1973, p. 28).

11 Ver la nota 6 y el apartado "Lope al pie de la letra o del espíritu" de la introducción a *Los tejados de Madrid* sobre las mencionadas seguidillas.

(Entran DOÑA GOLOSILLA, madrina, con ZAPAQUILDA, de novia, envuelta una mano en un pañuelo, y se instalan en el estrado.)

ZAPA. **¡Ay, Doña Golosilla!,** 935
sácame acá esa silla,
que no puedo tenerme de cansada.
DOÑA. **¿Pues cómo, niña amada,**
ahora que llega el día,
o noche venturosa, 940
en que serás de Micifuz esposa,
te sientes todavía
con dejos melindrosos
que parecen suspiros quejumbrosos?
ZAPA. **¿No ves, Doña Golosa,** 945
que Micifuz indiano
viene a pedir mi mano
y yo la tengo herida en un pañuelo?
DOÑA. **Pues ése es un señuelo:**
mano de gata enmascarada en seda; 950
a más, que otra te queda;
y aún no darla y dar pie, con que tu amante
pueda, sin timidez, ir adelante...
ZAPA. **¿Adelante de qué, Doña Golosa?**
DOÑA. **Del baile al que le invites, ruborosa,** 955
prendiéndole en tus ojos de esmeralda
y en el revoloteo de tu falda.
¡Gran suerte para ti fue tan gran boda!
que a la vecindad toda
alegra, como a deudos y parientes, 960
y a todas estas gentes
que vienen a la fiesta engatusadas.

(Van entrando como se dice.)

Ya todas van llegando, engalanadas.
Ven, dame tu otra mano y esperemos
la llegada del novio en el estrado, 965
que es lugar elevado,
desde donde veremos
el baile de parejas comenzado.

(Empieza el baile.)

MÚSIC. *"Amor, cansado de ver*
tanto interés en las damas, 970
y que por desnudo y pobre,
ningún favor le daba,
pasóse a las Indias,

969-1064: Canción procedente del tercer acto de *La dama boba* (Lope de VEGA, *La dama boba*, edición de Diego Marín, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 50), 1988, acto III, escena VI, pp. 150-154, vv. 2221-2318; en *Obras escogidas*, *I...*, pp. 1125-1126).

vendió el aljaba,
que más quiere doblones 975
que vidas y almas.
Trató en las Indias, Amor,
no en joyas, sedas y holandas,
sino en ser sutil tercero
de billetes y de cartas. 980
Volvió de las Indias
con oro y plata,
que el Amor bien vestido
rinde las damas.
Paseó la Corte, Amor, 985
con mil cadenas y bandas,
las damas que le veían,
desta manera le hablan:
¿De do viene, de do viene?
Viene de Panamá. 990
¿De do viene el caballero?
Viene de Panamá.
Trancelín en el sombrero.
Viene de Panamá.
Cadenita de oro al cuello. 995
Viene de Panamá.
En los brazos el griguiesco.
Viene de Panamá.
Las ligas con rapacejos.
Viene de Panamá. 1000
Zapatos al uso nuevo.
Viene de Panamá.
Sotanilla a lo turquesco.
Viene de Panamá.
¿De do viene, de do viene? 1005
Viene de Panamá.
¿De do viene el hijodalgo?
Viene de Panamá.
Corto cuello y puños largos.
Viene de Panamá. 1010
La daga en banda colgando.
Viene de Panamá.
Guante de ámbar adobado.
Viene de Panamá.
Gran jugador del vocablo. 1015
Viene de Panamá.
No da dinero y da manos.
Viene de Panamá.
Enfadoso y mal criado.
Viene de Panamá. 1020
Es Amor: llámase Indiano.
Viene de Panamá.

Es chapetón castellano.
Viene de Panamá.
Es criollo disfrazado. 1025
Viene de Panamá.
¿De do viene, de do viene?
Viene de Panamá[12].
¡Oh, cuán bien parece Amor
con las cadenas y galas, 1030
que sólo el dar enamora
porque es cifra de la gracia!
Niñas, doncellas y viejas
van a buscarle a su casa,
más importunas que moscas, 1035
en viendo que hay miel de plata.
Sobre cuál ha de querer
de vivos celos se abrasan,
y alrededor de su puerta
una tras otra le cantan: 1040
¡Deja las avellanicas, moro,
que yo me las varearé!
El Amor se ha vuelto godo.
que yo...
Puños largos, cuello corto. 1045
Que yo...
Sotanilla y liga de oro.
Que yo...
Sombrero y zapato romo.
Que yo... 1050
Mancha ancha, calzón angosto.
Que yo...
Él habla mucho y da poco.
Que yo...
Es viejo y dice que es mozo. 1055
Que yo...
Es cobarde y matamoros.
Que yo...

---

12 Este baile que se integra dentro de los versos 989-1028 es analizado en profundidad por Antonio Carreño (en *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 52), 1988, poema [422], pp. 845-846, así como en la nota complementaria correspondiente, pp. 1085-1086). Entre otras cosa, señala la similitud con el conocido poema de García Lorca "Son de negros en Cuba", o con la canción "Bañado del Paraná" de *Baladas y canciones del Paraná* de Alberti (Madrid, Alianza, 1989, pp. 9-10). El poema lorquiano aparece incluido en el libro *Poeta en Nueva York* (Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 194-197), que pudo ser rescatado de la guerra civil gracias a la intervención personal de Bergamín (sobre la "suerte" del manuscrito de la citada obra, véase el capítulo "Baraja de opiniones (Aventuras y desventuras de *Poeta en Nueva York*)", del libro de Gonzalo SANTONJA, *Al otro lado del mar. Bergamín y la editorial Séneca*, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997, pp. 141-166).

¡Amor loco y Amor loco!
Que yo... 1060
¡Yo por vos y vos por otro!
Que yo...
Deja las avellanicas, moro,
que yo me las varearé”.

(En los últimos versos entra, rompiendo el baile, MARRAMAQUIZ, furioso.)
MARRA. ¡Villanos, descorteses, 1065
más falsos y traidores
que moros y holandeses,
porque siendo fautores,
no sois en las maldades inferiores;
escuadrón de gallinas, 1070
junta de gatos viles,
que no de bien nacidos;
bajos habitadores de cocinas
entre asadores, ollas y candiles,
donde, como a cobardes y abatidos, 1075
la más humilde esclava os apalea,
no trocando jamás la chimenea
por la guerra marcial y sus rebatos,
lamiendo lo que sobre de los platos,
y durmiendo el invierno, cuando eriza 1080
los cabellos el hielo,
revueltos en la cálida ceniza,
hasta que ardiente el sol corona el cielo!
¡Yo soy Marramaquiz, yo soy, villanos,
el asombro del orbe, 1085
que como vidas y amenazas sorbe;
aquél de cuyos garfios inhumanos,
león en el valor, tigre en las manos,
hoy tiemblan justamente
las repúblicas todas, 1090
que desde el norte al sur, por varios mares,
mira de Febo la dorada frente!
¡Y el que ha de hacer que tan infames bodas,
y con tantos azahares,
sean las de Hipodamia, 1095
hipocentaura de gatuna infamia!
¡Traidores Mauregatos!

1065-1096: *L* Silva V, vv. 264-295
1075 cobarde: *L* cobardes
1079 sobre: *L* sobra
1086 como: *L* come
1096 hipocentaura de gatuna: *L* está en vosotros resultando
1097 ¡Traidores Mauregatos!: *L* llamándolos traidores Mauregatos (Silva V, v. 306)

Sin tributar doncellas,
que en gatas cien sois tributarios d'ellas.
¡Yo, Taberlán de gatos, 1100
a ti, infame Raposo,
más que por el color, por el embozo,
la cara descarada *(Hace como dice.)*
con esta cuchillada
dejaré sin reparo reparada! 1105
Y a ti, triste Garrullo,
¡te arrancaré hasta el último maullo!
A ti, Zurrón, mirlado,
de medias y de estómago colchado,
¡mira cómo te zurro!... 1110
¡Como a Maús, Garrón, Cerote y Burro,
gatos de zapatero!...

(Va haciendo como dice.)
Y a ti, Ranillos fiero,
que desde Andalucía,
de conejo en conejo, 1115
por la Sierra Morena,
a ver del Tajo la ribera amena,
con el cano Alcubil tu padre viejo,
deshonrando sus canas,
viniste a esta boda de marranas, 1120
¡mira cómo te arranco los bigotes!
¡Huid de mí, cobardes monigotes!
Y tú, Miturria bella *(Galante.)*;

1100 ¡Yo, Taberlán de gatos: *L* fue Taborlán de gatos (Silva V, v. 309)
1101-1107: *L* Silva V, vv. 313-319
1101 a ti, infame: *L* A un gato que llamaban el
1102 embozo: *L* oficio
1103 descarada: *L* que no tuvo reparada
1104 con esta: *L* quitó de una valiente
1105 dejaré sin reparo reparada: *L* imposible quedando el beneficio
1106 a ti triste: *L* de un revés que sacudió a
1107 te arrancaré hasta: *L* dio
1108-1109: *L* Silva V, vv. 167-168
1108 A ti Zurrón: *L* Zurrón, gato
1111-1112: *L* Silva V, vv. 178-179
1111 Como a Maús, Garrón: *L* Garrón
1113-1118: *L* Silva V, vv. 169-173
1113-1114 Y a ti, Ranillos fiero, / que desde Andalucía: *L* Ranillos, que bajó de Andalucía (Silva V, v. 169)
1118 tu: *L* su
1123-1134: *L* Silva V, vv. 185-196
1123 Y tú: *L* Vino

vosotras dos, Motrilla y Palomilla,
la flor de la canela y de la villa, 1125
y cada cual en la opinión doncella
(cosa dificultosa,
por lo que es bien que la mujer hermosa
cuando honesta se llama
tenga por obras el perder la fama); 1130
y tú, entre todas rara en la hermosura,
discreta Gatifura;
tú, bella Zarandilla,
la gata más golosa de Castilla;
tú, Maimona, 1135
que tan linda bailaste la chacona
cogiendo el delantal con las dos manos,
siendo murmuración de gatos canos,
¡salid de aquí!, que no tenéis segura
la vida ni una hora **1140**
estando alrededor de esta señora,
la más vieja y más fea
Celestina de hollín y chimenea
que vieron los tejados
por amorosos pasos gateados; **1145**
la tal Doña Golosa...,
madrina de esta boda escandalosa.
¡Tú, tente, tente! ¿Adónde vas perjura?
ZAPA. Huyendo el filo de tu injusta espada
que se quiere vengar de mi inocencia 1150
con tan fiera insolencia
quitándome mi esposo.
¡Pero yo me sabré quitar la vida,
Polifemo de gatos!
MARRA. ¡Ojos hermosos siempre y siempre ingratos! 1155
¿No veis que estoy furioso?
¿Desta manera habláis en mi presencia?
¡Oh gata la más loca y atrevida!

1124 vosotras dos, Motrilla: *L* Motrilla
1128 lo que: *L* eso
1131 y tú, entre todas rara en : *L* Y entre todas fue rara
1132 discreta. *L* de la bella y discreta
1133 tú, bella: *L* y vestida de nácar
1135-1138: *L* Silva V, vv. 205-208
1135-1136 tú, Maimona, / que tan linda bailaste la chacona: *L* bailaron la chacona / Trapillos y Maimona (Silva V, vv. 205-206)
1138 siendo: *L* si bien
1148 ¡Tú, tente, tente! ¿Adónde : *L* le dijo: “Tente, ¿dónde (Silva V, v. 346)
1149-1171: *L* Silva V, vv. 348-370
1156 ¿No veis que estoy: *L* le respondió
1157 Desta: *L* desa

¡Yo sólo soy tu esposo, fementida,
y al villano que piensa que a sacarte 1160
con este casamiento será parte,
destas enamoradas uñas mías,
que vencen las harpías,
verás - si no me huye,
y el bien que me quitó me restituye -, 1165
cómo le mato y, desollando el cuero,
le vendo para gato de dinero!

ZAPA. ¡Si tú mi dulce esposo
me mataras, tirano,
yo, con mi propia mano, 1170
me quitaré la vida!

MARRA. **Antes la dejarás entre mis brazos,**
aunque me haga pedazos
el corazón tu pena;
como a Paris huyendo con Helena, 1175
las naves aguardando en la Marina,
o al infernal Plutón su Proserpina.

(La toma violentamente en los brazos. Patalea en los brazos de MARRAMAQUIZ, cayéndosele los zapatos.)

ZAPA. Daré voces...

MARRA. Como si dieras coces,
perderás dos zapatos, eso es todo... 1180

ZAPA. **¡Micifuz!...¡Micifuz!...¡Ay, Micifuz!...**

MARRA. **No hay modo.**
En vano te enfurruñas.
¡Nadie vendrá a librarte de mis uñas!

(Sale, llevándola en los brazos.)

1168 tú: *L* tú - le respondió -
1169 mataras: *L* matares
1175-1177: *L* Silva V, vv. 378-380
1175 como a Paris huyendo con: *L* Así Paris robó la bella
1177 o al infernal Plutón su: *L* y así fiero Plutón a
1178 Daré voces: *L* Ella entonces llamaba / a Micifuf a voces (Silva V, vv. 381-382)
1179-1180 Como si diera coces, / perderás los zapatos, eso es todo... : *L* Al fin, tirando coces, / se le cayó un zapato, (Silva V, vv. 384-385)

ACTO TERCERO

(Redoble de tambor.)

TARA. Cuando el soberbio bárbaro gallardo
llamado Rodamonte 1185
porque rodó de un monte,
supo que le llevaba Mandricardo
la bella Doralice
(como el Ariosto dice,
a diez y seis de agosto, 1190
que fue muy puntual el Ariosto),
cuentan que dijo cosas tan extrañas,
que movieran de un bronce las entrañas,
prometiendo, arrogante,
no ver toros jamás, ni jugar cañas, 1195
aunque se lo mandasen Agramante,
Rugero y Sacripante;
ni correr sin pretal de cascabeles,
ni pagar, ni escuchar, a quien debiese,
ni dar prestado, ni meter la pata, 1200
si más hubiese una inocente gata.
Y lo mismo dijera
cuando el rapto
de Helena, el rey atrida,
contra el pastor para traiciones apto 1205
que dio en el monte Ida
la vuelta que a su amor favoreciera;
cual deseosa fiera,
que es lo que todos llaman apetito,
y más donde no tienen por delito 1210
que la santa verdad corrompa el premio...
Pues todo este proemio
quiere decir, en suma
(aunque era campo de extender la pluma),

1184-1197: *L* Silva VI, vv. 1-14
1189 como el: *L* como
1192 cuentan: *L* cuenta
1198-1199: *L* Silva VI, vv. 16-17
1200-1206: *L* Silva VI, vv. 19-25
1200-1201 ni dar prestado, ni meter la pata, / si más hubiese unainocente gata, : *L* ni dar a censo, ni tomar mohatra, / ni pintar con el áspid a Cleopatra (Silva VI, vv. 19-20)
1202-1203 Y lo mismo dijera / cuando el rapto: *L* Y lo mismo decía, cuando el rapto (Silva VI, v. 21)
1204 de Helena, el atrida: *L* de Elena fementida / el griego Atrida (Silva VI, vv. 22-23)
1209-1219: *L* Silva VI, vv. 32-42
1209 que es lo: *L* esto
1212 Pues: *L* Mas

que cuando Micifuz llegó, sintiendo, 1215
el suceso estupendo,
del robo de su esposa,
Helena de las gatas,
dijo con voz furiosa
no sé qué de las ratas **1220**
que mejor fuera para no escuchado.
Una vez desahogado
su furor con aquel afán primero,
Micifuz la tardanza disculpaba
con que lejos vivía 1225
el zapatero que esperando estaba
(¡ay, cuántos males causa un zapatero!)
y que calzarle pronto no podía.
¡Oh, quién para olvidar melancolías
de las que no se acaban con los días 1230
un gato entonces viera
con bota y calza entera!
No suele de otro modo pasearse
quien tiene algún extraño desconcierto
sin que pueda apartarse 1235
del negocio que trata,
pálido el rostro, de sudor cubierto,
como, ya por su honor, ya por su gata,
inquieto Micifuz se condolía
por dilatar de la venganza el día. 1240
Miradle, belicoso,
acudir presuroso,
juntando deudos, procurando amigos,
de su dolor testigos;
denunciando el cruel, bárbaro trato, 1245
del común enemigo, que este nombre,
como al turco, le daba;
y porque más de su maldad se asombre,
el robo de su esposa exageraba,

1215 que cuando Micifuz llegó, sintiendo: *L* lo que el valiente Micifuf, oyendo
1124-1128: *L* Silva VI, vv. 64-68
1224 Micifuz: L Micifuf
1227 ay: *L* oh
1228 calzarle pronto: *L* después calzarle
1129-1232: *L* Silva VI, vv. 74-77
1233-1240: *L* Silva VI, vv. 92-99
1233 otro modo: *L* otra suerte
1239 Micifuz: L Micifuf
1240 la: *L* su
1243-1251: *L* Silva VI, vv. 216-224
1243 juntando deudos, procurando: *L* juntaba deudos, provocaba
1245 denunciando: *L* acusando

que cada cual en su dolor y pena 1250
hasta una gata puede hacer Helena.
Por eso, redoblante,
vuelve mi voz, sonora y trepidante,
porque en la micifúsica asamblea,
la imagen de la guerra, 1255
siempre fea,
enmascarando daños y temores,
espantos y rigores,
en homéricos lances de fortuna,
a la gente gatuna 1260
solivianta y aterra,
presentándose altiva, fiera y fuerte,
" imagen espantosa de la muerte"[13] .
No oigáis tambor lejano,
decía el poeta indiano[14]; 1265
pero si éste se acerca a tus orejas
- y más si es sobre tejas -,
rompiendo con su son la cercanía,
no dejes de escucharle cada día.
Ved cómo gatos serios o burlones, 1270
que predicaron paz a los ratones
para engullirlos con mejores modos,
se juntan ahora todos,
con ínfulas de gente bien nacida,
preparando una guerra gaticida. 1275
Ya encienden su furor, engatusados

---

13 "El espejo es siempre mortal porque aísla, separa al hombre de sí mismo. La imagen humana en el espejo es siempre *imagen espantosa de la muerte*. Así lo vio y entendió Larra al suicidarse. O, mejor dicho, al dejarse suicidar por el espejo, que es mentiroso acusador humano. El espejo que nos aísla, que nos separa de nosotros mismos y de los demás, dándonos una imagen mentirosa de nuestro ser, nos mata, nos suicida, porque nos miente de verdad" (José BERGAMÍN, "Larra, peregrino en su patria (1837-1937): El antifaz, el espejo y el tiro", *Hora de España*, Valencia, 11 (noviembre 1937), pp. 17-30; recogido en *Hora de España, Antología*, selección y prólogo de Francisco Caudet, Madrid, Turner, 1975, p.154). También evoca de manera parecida esa cita de Larra en el siguiente poema: "Arden en el abismo de la noche / las luminarias de los astros muertos / y el corazón se espanta porque siente / que arden fuera del tiempo. / Como si ardieran en mortales llamas / de un arder que es eterno, / imagen espantosa a los sentidos / del fuego del Infierno " (*Poesía, III*, p. 137).

14 "*No escuches el tambor lejano*, dice el poeta. Elude la tentación de la guerra. Y el que así nos habla, es este caso, es un egoísmo epicúreo. El egoísmo del que no quiere oír, ni quiere enterarse de lo que pasa. Si lo que pasa es duro, triste, amargo de saber. Es el miedo del que no quiere que turbe su paz el sonido guerrero del tambor distante. El miedo de aquel para quien la paz no es una lucha, sino una victoria. El epicureísmo verlainiano" (José BERGAMÍN, "Paz con paz, guerra con guerra", en *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, p. 207). El poeta cuya cita recoge es Omar Kheyam (*cf. Poesía, I*, p. 247).

con vengativos gestos alarmantes,
y cocacoleados,
corridos y maullantes,
se aprestan a saltar por los tejados, **1280**
que pronto, ensangrentados,
darán sus desolados testimonios
como si fuesen de hombres o demonios.

(Sale.) (MICIFUZ y los otros gatos.)

MICI. Aquel justo concepto, ¡oh gran senado!,
que de vuestro valor tengo formado, 1285
me excusa de retóricos ambages,
amigos y parientes,
si estuvisteis presentes
a la dura ocasión de mi cuidado,
del que tan tarde me avisaron pajes, 1290
que siempre llegan tarde los avisos
a los que son para su bien remisos.
¿Con qué podré moveros?
¿Con qué podré obligaros?
¿O qué podré deciros 1295
que pueda enterneceros,
que pueda provocaros,
si no son los suspiros,
medias voces del alma,
cuando con el dolor la lengua calma? 1300
Éste, que aquí no explico,
está diciendo, pálido semblante,
lo que con muda lengua significo,
pues cuanto más la encubra y adelante
más corto ha de quedar, que los enojos 1305
remiten la retórica a los ojos;
que la muda tristeza, muchas veces,
el Demóstenes fue de la elocuencia,
y más donde son sabios unos jueces
que excusan de captar benevolencia, 1310
pues no pudiera en Grecia, en su Liceo,
ver más doctrina que en vosotros veo.
Todos Platones sois, todos Catones;
más podrá la razón que las razones.
Yo vine, provocando de la fama, 1315

1284-1367: *L* Silva VI, vv. 229-312
1288 estuvisteis: *L* estuvistes
1290 del: *L* de
1302 pálido: *L* el pálido
1304 cuanto más la encubra: *L* cuando más la encumbre
1305 ha: *L* he
1315 provocando: *L* provocado

a ver de Zapaquilda la hermosura,
por alta mar, del hado conducido,
donde mis ojos encendió su llama,
fuego de Fénix, que a los siglos dura,
opuestos a la muerte y al olvido. 1320
Si fui favorecido,
si agradeció mi amor y pensamiento,
bien lo dice el tratado casamiento,
pues que nos veis, con la ocasión perdida,
ella sin libertad y yo sin vida. 1325
Cortés la quise sin violencia alguna,
que nunca fue violenta la fortuna.
Cuando pagó mi amor, yo no sabía,
como quien era gato forastero,
que este tirano a Zapaquilda amaba; 1330
con esto, la primera luz del día,
y con ella su cándido lucero
en mis ojos brillaba
primero que en las flores,
a su ventana repitiendo amores. 1335
Allí también en su primera estrella
la noche me buscaba divertido,
adorando las tejas,
de sus balcones rejas,
y dulce elevación de mi sentido; 1340
hasta que hablar con ella,
envidioso, traidor y fementido,
me vio en su celosía,
donde probó mi amor su valentía.
Resultó la prisión. Y es tan villano 1345
que ha engañado a Mizilda,
y dándole su fe, palabra y mano
de que será su esposo,
siendo cumplirla el acto más honroso,
cuando me vio casar con Zapaquilda, 1350
en afrenta de todos sus parientes
y amigos, que presentes
estuvieron, atónitos, al caso,
echando los más graves por la tierra,
como estaban de boda y no de guerra, 1355
padeciendo mi sol tan triste ocaso,
se la llevó con atrevido paso,
celoso el corazón, la vista airada,
hiriendo a quien delante se le puso:
tanto que con Garrón, de una gatada 1360

1347 dándole: *L* dándola
1360 Garrón: *L* Garraf

los botes y redomas descompuso
de un boticario que vivía enfrente;
y como, de repente,
en un perol cayese desde un banco,
todo lo revistió de ungüento blanco; 1365
vertió una medicina
y paró, medio muerto, en la cocina.
Y por si poco fuera,
en una de fregar cayó caldera
(trasposición se llama esta figura); **1370**
en ocasión tan dura,
en ocasión tan triste,
que es mármol quien las lágrimas resiste.
Mas quiero epitomar mi desventura:
mi esposa me han robado, 1375
sin honra estoy, y si no fuera mengua
será el silencio voz, los ojos lengua,
porque la grave pena
cortando la razón, me deja mudo.
TOMI. **¿Qué opinas tú, Panzudo?** **1380**
Tu voz debe escucharse la primera.
PANZU. Con justa causa Micifuz espera
verse favorecido
y vengado también del atrevido
que le robó su esposa; 1385
fatal desdicha de mujer hermosa.
TOMI. ¡Por mí, ya lo estuviera
porque con estas uñas se le diera!
ZURR. Yo creo que con un gato, el más valiente
que han visto los tejados deste villa, 1390
mejor es, a la usanza de Castilla,
escribirle un papel de desafío.
GARU. No es ése el voto mío,
ni que se intente

1366 medicina: *L* melecina
1371-1379: *L* Silva VI, vv. 313-321
1376 y si no fuera: *L* Aquí, si no fue
1377 será el silencio: *L* fue el silencio la
1379 me deja: *L* dejóle
1382-1386: *L* Silva VI, vv. 343-347
1382 Micifuz: *L* Micifuf
1387-1388: *L* Silva VI, vv. 350-351
1388 le: *L* la
1389-1468: *L* Silva VI, vv. 353-432
1389 Yo creo que: *L* le dijo
1390 deste: *L* desta
1394 ni: *L* Garrullo replicó -, ni

venganza de victoria contingente; 1395
que siempre ha estado en varias opiniones
si ha de haber desafío en las traiciones.
Soy de voto que tome el agraviado
un arcabuz, y guarde
el gato más valiente o más cobarde, 1400
castigo de que vive descuidado,
sin miedo del que agravia
y propio efecto de la noche oscura.
CHAP. Si se pudiera ejecutar segura
fuera venganza sabia, 1405
que aunque sea valiente,
gato de buenas partes,
más son las malas artes
de este Marramaquiz, el insolente,
y no dará ocasión que se ejecute 1410
por mucho que la noche el rostro enlute;
para mi parecer mejor sería
querellarse de robo y castigarle
por términos jurídicos, y darle
muerte que corresponda a la osadía. 1415
TREB. Dirán que es cobardía;
tampoco esa querella
está bien al honor de una doncella;
que es poner su defensa en opiniones,
que se averigua mal con las razones 1420
aquello que la causa pone en duda;
que no hay para mujeres lengua muda;
que ha dado el mundo en bárbaras querellas
no pudiendo excusar el nacer dellas.
Pleitos aún no son buenos para gatos, 1425
porque es gastar la vida y la paciencia;
no hay que tratar de tratos ni contratos,
ni andar en pruebas, ni esperar sentencias.
Si aquesta injuria ha de quedar vengada
remítase a la pólvora o la espada. 1430

1399 guarde: *L* aguarde
1400 el: *L* al
1406 que aunque sea: *L* dijo Chapuz
1408 más son las malas: *L* mas son tantas las
1409 de este Marramaquiz el: *L* dese Marramaquiz, gato
1410 y: *L* que
1412 para: *L* y de
1413 castigarle: *L* castigalle
1414 darle: *L* dalle
1417 tampoco: *L* Trebejos replicó ni

RAPO. Bien ha dicho Trebejos, diré, haciendo
debido acatamiento a este Senado,
pues no sería justo
que, aunque se pruebe lo que estáis diciendo,
y quede a vuestro gusto sentenciado, 1435
que deis al pueblo gusto,
al teatro sacando neciamente
un gato con capuz y caperuza;
y no menor locura que se intente,
no siendo Micifuz el Moro Muza, 1440
tratar de desafíos
con quien sabéis que tiene tantos bríos.
Perdóneme, Zurrón, Chapuz, perdone,
y aunque la edad le abone,
me perdone Panzudo, 1445
si de su parecer mi intento mudo:
que el mío es juntar gente
para tan grave empresa conveniente,
y formando escuadrones
de caballos y armada infantería, 1450
de toda la parienta gatería
hacer guerra al traidor, cercar la tierra,
y asestándole tiros y cañones,
batirle la muralla noche y día
hasta saber qué gente le socorre; 1455
porque si al campo Micifuz le corre
y el sustento le quita,
o que deje la plaza necesita,
o en forma de batalla
asalta la muralla: 1460
él se dará a partido
o le castigaréis siendo vencido.
Sacad banderas, pues; tóquense cajas,
haciendo las baquetas
los pergaminos rajas; 1465
terciad las picas, disparad cometas,
¡que así cobró a su esposa en Troya el griego
publicando la guerra a sangre y fuego!

(Mutación.)

1431 ha dicho Trebejos, diré: *L* dice - respondió Raposo
1432 a este: *L* al gran
1433 pues no sería: *L* Trebejos, y no es
1434 que, aunque: *L* aunque
1440 Micifuz: *L* Micifuf
1456 Micifuz. *L* Micifuf
1458 o: *L* y a
1467 a su: *L* su

(A tambor redoblado vuelve a entrar.)

TARA. Perdona, Amor, que aquí comienza Marte;
y sale Tisifonte 1470
a salpicar de fuego el horizonte;
suspende entre las armas los conceptos:
pues das la causa, escucha los efectos.
¡Al arma toca el campo micigriego
contra Marramaquiz, gato Troyano...! 1475
Pero antes nos reclama
contemplar al celoso con su dama.
En tanto, pues, que amigos y parientes,
resolvieron el modo
cómo acabar del todo 1480
agravios tan infames e insolentes,
Marramaquiz estaba
solicitando el pecho
de Zapaquilda, de diamantes hecho,
que, en la dura prisión, perlas lloraba, 1485
a guisa de la aurora,
que parece más bella cuando llora;
que la mujer hermosa
cuando baña la rosa
de las mejillas con el tierno llanto, 1490
aumenta la hermosura,
si no da voces y en el llanto dura.
Marramaquiz, en tanto,
y sin hacer ruido,
para no ser sentido, **1495**
se acerca paso a paso,
como un enamorado Gatilaso.

(Sale.)
MARRAMAQUIZ y ZAPAQUILDA

MARRA. **¡Mira cómo me tienes y me dejas!**
¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al amoroso fuego que me enciende 1500

1469-1473: *L* Silva VI, vv. 442-446
1470 Tisifonte: *L* Tesifonte
1472 conceptos: *L* concetos
1473 efectos: *L* efetos
1474-1475: *L* Silva VII, vv. 1-2
1478-1493: *L* Silva VI, vv. 100-115
1479 resolvieron: *L* consultaban
1481 e: *L* y
1499-1522: *L* Silva VI, vv. 167-192.
B Omite el verso 168: *L* (porque el gato las Églogas sabía)

más helado que nieve, Galatea!
Que de mi fuego, el hielo te defiende
de ese pecho cruel, que me desea
la muerte... Que antes sea
la de tu Adonis, Micifuz cobarde, 1505
que gozarás, cruel, o nunca o tarde;
¡que no te duelan tantas penas mías;
ni el verte tantos días
cautiva en esta torre,
que ni te viene a ver ni te socorre! 1510
Que para aborrecerle te bastaba.
Mizilda me buscaba,
Mizilda me quería,
siendo gata de bien, siendo estimada
por honesta doncella, y retirada 1515
de amigas, de papeles y paseos,
que, clandestinos, trazan himeneos.
¿Qué no dejé por ti que te has casado
con un gato afrentado? Que si fuera
afrenta entre los hombres el ser gato, 1520
que la costumbre toda ley altera,
sólo este gato fuera por ingrato.
ZAPA. ¡Marramaquiz tirano!,
aunque ahora esté en tu mano
sabes, que siendo justa mi porfía, 1525
ni he de temer tus daños,
ni me podrás vencer con tus engaños.
MARRA. **¡Ay, enemiga mía,**
triste y alegre cuando Dios quería!
Estaba el sol apenas matizando 1530
las plumas de las alas de los vientos,
dando a los dos primeros elementos
esmeraldas al uno, al otro plata,
cuando iba yo por ti, mi amada gata,
al soto de Luzón, cual triste amante, 1535
sin respetar el arcabuz tronante,

1501 helado: *L* helada
1503 de ese: *L* dese
1505 Micifuz: *L* Micifuf
1507 duelan tantas penas más: *L* duelen tantas penas mías. Sobre nuestra correción por "mías", véase los criterios de edición, p. 310.
1522 este gato fuera: *L* éste fuera gato
1523-1527: *L* Silva VI, vv. 195-198.
B añade el verso 1524: aunque ahora esté en tu mano
1525 sabes que siendo: *L* que siendo como es
1530-1557: *L* Silva VI, vv. 137-164
1534 iba yo por ti, mi: *L* salía por su
1535 cual: *L* el

a buscar el gazapo entre las venas
de la tierra, que apenas
salir al campo osaba,
que de una manotada le pescaba. 1540
No había pez ni pieza
de vaca en la cocina,
que en volviendo Marina
a buscar otra cosa la cabeza,
no caminase ya por los tejados 1545
para el dueño cruel de mis cuidados
tan ligero y veloz, tan atrevido,
que no paraba, sin hacer ruido,
hasta sacar la carne de la olla,
del asador la polla, 1550
aunque sacase, por estar ardiendo,
o pelada la mano o con ampolla,
fufú, fufú, diciendo:
¡Oh amor! ¡Oh cuántas veces
de la misma sartén saqué los peces, 1555
sin cuchara de hierro ni de plata,
y tú, cruel, a más amor, más gata!

(ZAPAQUILDA, volviéndole la espalda, se aparta de él, que queda solo a un lado.)

ZAPA. *Amor, enfermedad de los sentidos,*
fundada en tiernos, fáciles antojos,
¡qué presto satisfaces a los ojos 1560
lo que pudo faltar a los oídos!
Algunos pensamientos atrevidos
a darme más victoria que despojos,
dieron dulce principio a mis enojos
y entraron a robar, desconocidos. 1565
Vienes y vas, amor; pero no eres
poderoso ni igual en tus extremos,
porque bien sabes que si matas, mueres.
Comienzas bien, pero tu fin tememos,
porque vienes, amor, cuando tú quieres, 1570
y no te puedes ir cuando queremos.

(Sale.)

1540 que: *L* y
1546 mis: *L* sus
1555 saqué: *L* sacó
1556 cuchara: *L* cuchares
1557 tú: *L* la
1558-1571: Soneto del acto I de *Santiago el verde* de Lope de VEGA (en *Obras escogidas, I*..., p. 1219).

MARRA. *(Solo.) Diamante del amante más perdido,*
y aunque perdido bien, mal empleado;
de más astuta Circe enamorado
que dio veneno al corazón dormido. 1575
Pequeño en cantidad habéis nacido,
mas de tan vivas luces adornado,
que parecéis al niño Amor pintado,
el fuego en las entrañas escondido.
Servid de pedernal, diamante duro, 1580
que siendo acero nuestras dos estrellas,
yesca será mi corazón seguro;
que si es verdad que lo disponen ellas,
ya vuestra viva luz es fuego puro
y saltan en el alma las centellas. (Sale.) 1585

(Redoble de tambor.)
TARA. Los agravios celosos,
punzantes y rabiosos,
que Micifuz, la guerra comenzaron;
ya los gatos treparon
la torre, por escalas de sus uñas, 1590
más fuertes garabato
que los de tundidores y garduñas;
ya por la piedra entre la cal metidas,
sin estimar las vidas,
subían gatos y bajaban gatos, 1595
los unos como bueyes agarrados
que clavan en las cuestas las pezuñas,
los otros como bajan despeñados
fragmentos de edificio que derriban
que de su mismo asiento se derrumba. 1600
A cual, sirven de tumba,
después que del vital aliento privan,
las losas que le arrojan;
a cual, de vida y alma le despojan
en medio del camino. 1605
No despide en oscuro remolino
más balas tempestad de puro hielo
que bajan plomo de la torre al suelo.
¡Oh ardiente, oh espantosa gatería!

1572-1585: Soneto de *El sembrar en buena tierra* (*op. cit..*, acto II, p. 1152).
1586-1608: *L* Silva VII, vv. 284-305.
B añade el verso 1587: punzantes y rabiosos
1586 Los agravios celosos: *L* Pero ya los agravios
1588 Micifuz, la guerra comenzaron: *L* Micifuf la guerra comenzaban
1589 treparon: *L* trepaban
1608 plomo: *L* plomos

Con tanta algarabía 1610
de maullidos se encuentran
los que salen del fuego y los que entran,
que la confusión crece, y más, si el viento
favorece el flamígero elemento.
Mas como el alto Júpiter mirase 1615
desde su Olimpo y estrellado asiento
la batalla cruel, de sangre llena,
temiendo que quedase,
en competencia tan feroz y airada
la máquina terrestre desgatada, 1620
justo remedio a tanto mal ordena.
"Dioses no es justo - dijo - que la espada
sangrienta de la guerra
se muestre aquí tan fiera y rigurosa,
más que en la misma de la griega hermosa, 1625
y que muertos los gatos, esta tierra
se coma de ratones,
porque se volverán tan arrogantes
que ya considerándose gigantes,
no teniendo enemigos de quien huyan 1630
y en número infinito disminuyan,
serán nuevos Titanes,
y querrán habitar nuestros desvanes."
Con esto, luego envía
de ocuras sombras una selva espesa, 1635
y la batalla cesa,
revuelto en sombras de la noche al día;
y desde aquél, con inmortal porfía
los unos y los otros prosiguieron,
aquéllos en la ofensa, 1640
y éstos en la defensa;
pero durando el cerco, no tuvieron
remedio ni sustento los cercados;
tanto que a Zapaquilda desfigura
el hambre la hermosura, 1645
vueltas las rosa nieve,
por onzas come, por adarme bebe...
(Sale.)

1611-1647: *L* Silva VII, vv. 319-335
1611 de maullidos se: *L* y aquéllos, con el agua, los
1612 los que... y los que: *L* éstos... aquéllos
1613 que la confusión crece: *L* crece la confusión
1625 más que en : *L* aunque es
1631 disminuyan: *L* desminuyan
1635 sombras: *L* nieblas
1637 al: *L* el
1645 el: *L* la

ZAPA. *(Sola.)* "Si todo lo acaba el tiempo,
¿cómo dura mi tormento?
Si tantas dificultades 1650
como mi amor ha tenido
no solicitan olvido
a la fe de mis verdades;
si penas, si soledades,
adorando mi porfía; 1655
si toda esperanza mía
nace monte y muere viento,
¿cómo dura mi tormento?
Mis penas y mi valor
hacen honra el porfiar 1660
quien antes se ha de acabar
o mi tormento o mi amor.
Piden al tiempo favor,
y él, que todo lo consume,
se espanta cuando presume 1665
de inmortal mi pensamiento;
¿cómo dura mi tormento?
Puesto que tan mal me trata
estimo tanto mi mal,
que apelo al alma inmortal 1670
si mi tormento me mata;
que fuera a mi pena ingrata
si menos gloria me fuera,
ni siquiera, si quisiera
saber de mi pensamiento, 1675
¿cómo dura mi tormento?
Para el mal que estoy sufriendo,
¿qué podrá el tiempo pasando,
si cuando pasa volando
mi amor lo va deteniendo? 1680
Pues si viviendo o muriendo
doy ocasión a mi mal
para que viva inmortal,
en vano saber intento
cómo dura mi tormento" 1685

(Sale.)
(MARRAMAQUIZ y MALVILLOS.)

MARRA. *¿Qué confusión es ésta que levant*a

1648-1685: Poema con glosa que aparece en el acto quinto, escena novena de *La Dorotea* de Lope de Vega (*La Dorotea...*, pp. 468-469).
1686-1701: Poema que aparece en el acto III de *La moza del cántaro* (en *Obras escogidas, I...*, p. 1205).

amor en mis sentidos nuevamente,
que a tales pensamientos adelanta
mi dulce cuanto bárbaro accidente?
Así el cautivo en la cadena canta, 1690
así engañado se entretiene ausente
de vanas esperanzas que algún día
verá la libertad que antes tenía.
No con menos temor, menos sosiego,
tímido ruiseñor su esposa llama, 1695
a quien el plomo, en círculos de fuego,
quitó la amada vida en verde rama,
que mi confuso pensamiento ciego,
en noche oscura los engaños ama,
esperando que llegue con el día, 1700
la muerte, luz de la esperanza mía.

(Entra MALVILLOS.)

MARRA. **¿Qué está haciendo Zapaquilda?**
MALVI. **Llorando y cantando penas.**
MARRA. **¿Pues también canta? ¿Y qué canta?**
MALVI. **Aquella canción tan vieja** **1705**
que tú recuerdas que dice:
" *Velador, que el castillo velas...*"
MARRA. **¿Así se muere de amor?**
MALVI**. De hambre mejor dijeras;**
que parece una fantasma **1710**
de humo de la chimenea
MARRA. **Este cerco es un infierno**
de esperanzas para ella.
MALVI. **Mejor dirías de gatos,**
que endemoniados nos cercan, **1715**
matándonos poco a poco
como apagada candela.
MARRA. **Amor es como la luz**
que da a entender que se esfuerza
cuando más se va acabando; **1720**
y así yo, cuando ya llega
el postrar punto que espero,
saco fuerzas de flaquezas.
Yo no puedo ver morir[15]
a mi amor de esta manera. **1725**
Oye, Malvillos, yo quiero...

1707: Primer verso de una canción que aparece en *Las almenas de Toro* (en *Obras escogidas, II...*, p. 28). También se recogen sus tres primeros versos en la escena segunda del quinto acto de *La Dorotea (La Dorotea...*, p. 414).*cf.* nota 44 de *Tanto tienes.*

---

15 Sobre el desdoblamiento de estos dos versos en nuestra edición, véanse los criterios expuestos en la "Presentación de *Los tejados de Madrid*", pp. 324-325.

(Se oye cantar un pájaro.)
MALVI. **¿Por qué te callas? ¿Qué intentas?**
MARRA. **Que abras los ojos y escuches...**
(Sale el pájaro.)
MALVI.**Y que vea con las orejas.**

(Mientras baila el pájaro canta la voz de ZAPAQUILDA.)
(Voz de ZAPAQUILDA.)
"Si os partiérades al alba, 1730
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor.
Si os levantáis de mañana
de los brazos que os desean,
porque en los brazos no os vean 1735
de alguna envidia liviana,
pisad con planta de lana,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor"
MALVI. **Adivino lo que quieres.** **1740**
MARRA. **Sin que ninguno lo sepa**
saldremos por el resquicio
de esa escondida tronera
y cazaremos al pájaro
para Zapaquilda bella. **1745**
MALVI. **Y para nosotros, ¿qué?**
¿Tan en ayunas nos dejas?
MARRA. **Con las plumas me haré yo**
alas de amorosas nuevas.
MALVI.**Y yo con su canto mudo** **1750**
aperitivo de orejas.
MARRA. **¿Me sigues?**
MALVI. **Yo ya te sigo.**
MARRA. **Yo las uñas tengo prestas.**

(Sale.)(Pausa.)
(Se oye un arcabuzazo, viéndosele caer y al pájaro que vuela.)
MALVI. **¡Hay tal desdicha! Cayó**
herido sobre las tejas. **1755**
¿Qué prevenciones, qué armas
resistirán esta fuerza?[16]

1730-1739: Canción de alba que aparece en la comedia *El ruiseñor de Sevilla*, en *Obras de Lope de Vega, XXXII: Comedias novelescas*, edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles), 1972, p. 125. También la recoge y comenta Antonio Carreño en su edición *Rimas humanas y otros versos*, de Lope de VEGA..., poema [396], p. 813 y p. 1082, nota 396.

---

16 Los versos 1756-1757 suponen una paráfrasis de dos versos de *La gatomaquia* que sí son reproducidos "al pie de la letra" en los vv. 1768-1769 de *Los tejados de Madrid.*

Ha muerto a Marramaquiz
un mal cazador, a ciegas,
tiró a un tordo y dióle al gato, **1760**
¡habrá puntería más negra!
¡Haya paz señores gatos,
cesen el cerco y la guerra
que ha muerto Marramaquiz,
invencible en la pelea, **1765**
pero vencido de amor,
porque su amor no muriera!

(Salen todos los PERSONAJES GATUNOS y dice:)
MALVI. ¿Qué prevenciones, qué armas, qué soldados,
resistirán la fuerza de los hados?
Un cazador que andaba 1770
tirando a los vencejos
(nunca hubiera nacido
ni el aire tales aves sostenido)
le dió un arcabuzazo desde lejos.
Cayó para las guerras y consejos, 1775
cayó súbitamente,
el gato más discreto y más valiente,
quedando su feroz aspecto y bulto
entre las duras tejas insepulto.
MICI. Yo he sido sin victoria el victorioso: 1780
Marramaquiz, invicto gato fiero,
caído en trance glorioso,
no es mi enemigo ya, por eso quiero
rendirle mis honores el primero.
Como gato romano, **1785**
fue un César y Octaviano;
en la paz o en la guerra,
no hubo en toda la tierra
más poderoso gato pardeado
que garabatease en un tejado. **1790**
Pero es justo que ceda
el dolor, y suceda
al luto, otro contento:
el de gatos ganado casamiento.
Tomad todos asiento. 1795

1768-1779: *L* Silva VII, vv. 371-382
1770 cazador: *L* príncipe
1778 su: *L* aquel
1780 Yo he sido sin victoria al: *L* al héroe sin victoria
1794-1801: *L* Silva VII, vv. 401-408
1794 el de gatos ganado: *L* y para celebrar el
1795-1796: *L* Silva VII, vv. 403-402
1795 Tomad todos: *L* que estando todos en debido

Llamemos a un autor de los famosos
que en versos numerosos
disponga el argumento,
dejando alegre su postrer acento,
mientras nosotros, que no somos cuatro, 1800
adornamos de luces el teatro.

(Todo se enciende.)

(TARATÁNTARA se dispone a volver a tocar su estrepitoso tambor, adelantándose al proscenio, cuando ZAPAQUILDA, tomándole de un brazo, se lo impide, y adelantándose ella, dirá:)

ZAPA. **¡Cese el tambor guerrero,**
Taratántara fiero!
¡Déjame a mí decir lo que yo quiero!
Que ahora será de boda y alegría **1805**
la de gatos feliz algarabía. ***(Al público.)***
Con dos manos y dos pies
Lope nos puso al revés.
En dos pies y con dos manos,
nos hizo gatos humanos. **1810**
Otros dirán, más ingratos,
que nos hizo humanos gatos.
Por amores y por celos,
juntando llamas y hielos.
Que se mire en nuestro espejo **1815**
lo mismo el joven que el viejo.
Pues somos gatos y gatas
verdades a cuatro patas:
decir a todos, por mí,
que *en tejados de Madrid* **1820**
***el amor anduvo a gatas*.**

FIN

1797 disponga: *L* con esta acción dispuso
1798 su postrer: *L* en el postrero
1799 mientras nosotros que nos somos: *L* los ministriles, y de cuatro en
1801 adornamos: *L* adornado

Seguidillas gatunas de Zapaquilda

En tejados de nieve
me dieron celos;
soles tiene el verano
vengarme pienso

Chimeneas y tejas
de mi tejado,
decidme si habéis visto
gato encerrado[17].

Más quiero yo mi gato
de pardo y negro
que no a gato vestido
de terciopelo[18].

No quiero gatos rubios
que son melosos
y cuando se enamoran
se lamen solos.

Aires de los Madriles[19]
no hiléis tan fino:
donde no corren lágrimas
vuelan suspiros.

En las noches de luna
de mi tejado
los gatos son más pardos

---

17 Y el propio Bergamín responde a esta cuestión en otro poema: "Aquí no hay gato encerrado, / que el que aquí había se fue / huyendo por el tejado" (*Poesía, VI*, p. 128).

18 Recuerda esta seguidilla los conocidos versos que pronuncia Casilda en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*: "Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que al Comendador de Ocaña / con la suya guarnecida" (Lope de VEGA, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, edición de Donald McGray, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 53), 1997, acto II, p. 85, vv. 1594-1597). Se vuelven a escuchar, en forma de canción popular, un poco más adelante y con alguna variación: "Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que no a vos, Comendador, / con la vuesa guarnecida" (*op. cit.*, acto II, p. 99, vv. 1925-1928).

19 Sobre la apreciación de ese "aire madrileño" en Lope y Bergamín, ver el apartado "Lope, al pie de la letra o del espíritu" de la introducción a *Los tejados de Madrid.* También conviene recordar que nuestro autor titula "Don aire de Madrid" uno de sus ensayos sobre teatro español que encabeza, además, con una cita de Hurtado de Mendoza que dice así: "Madrid, con su buen aire, todo es viento" (José BERGAMÍN, "Don aire de Madrid", *Los cuatro gatos*, México, 2 (septiembre 1945), p. 9).

que colorados[20].

Los gatos negros tienen
en la mirada
una estrella encendida
como una brasa.

Ese gato dorado
tiene en los ojos
una sombra que apaga
su fuego rojo.

Los bigotes del gato
que yo quisiera
tienen que ser más largos
que sus orejas.

Los gatos blancos tienen
largos bigotes,
aunque, como son blancos,
no se los notes.

Ese gato tan blanco
tiene en la cara
una mancha tan negra
que lo enmascara.

Más humos tiene el cielo
que nubes blancas;
el amor por las tejas
va andando a gatas.

¡Gallos de las veletas[21]

20 Bergamín dejó escritos dos poemas similares a esta seguidilla: " Como eres gatita parda / no puedes salir de noche / sin ponerte colorada" o ""Gatita parda, / ¿por qué todas las noches / sales de casa? / Si tú eres gata / que no es blanca ni negra / ni colorada" (*Poesía, VI*, p. 93 y 108, respectivamente).

21 Sobre gallos y veletas versan los aforismos de "El grito en el cielo", el apartado que cierra *La cabeza a pájaros* (José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella. La cabeza a*

cantad más claro!
Que la noche gatea
por los tejados.

Manzanares de fuego[22]
corrías con sangre:
ahora llevas cenizas
de sombra y aire.

---

pájaros, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, pp. 133-136).

22 Lope también menciona al río madrileño en algunos de sus textos y poemas: "Manzanares no se precia de profundo; que es, como ingenio cortesano, oropel y ruido; de orillas sí y de seguridades: no es traidor como otros ríos, que han menester cada verano treinta ahogados" (Lope de VEGA, *La Dorotea...*, acto segundo, escena segunda, p. 172); "Humilde Manzanares, / en tus verdes orillas / que de olmos te coronan, / de hiedras te entapizan, / una pastora vive / de partes tan divinas, / que es honra de la Corte / y gloria de la villa" (*op. cit.*, acto tercero, escena cuarta, p. 269).

PRESENTACIÓN DE *LA SANGRE DE ANTÍGONA*

Esta pieza aparece publicada en la revista *Primer Acto*[1] en 1983. En dicho número aparece también otra obra de sus obras de exilio, *La cama, tumba del sueño,* así como una entrevista con Monleón y un artículo sobre el teatro de José Bergamín, firmado por Gonzalo Penalva[2].

Sabemos que Bergamín trabajó junto con Salvador Bacarisse esta pieza durante su primer exilio en París[3], lo que explica la mención expresa a "Papeles cantados" (p. 384), la presencia de una *Evocation musicale (avec voix) de la bataille* (p. 390), la mención al "FONDO DE ORQUESTA" (p. 406) o al "CANTO SOLO DE NIÑO" (p. 412), o bien, la matización sobre qué intervenciones que deben ser cantadas, y no recitadas, como, por ejemplo, las de las páginas 405, 408, 410, 412, 413, 416 y 425.

Hemos seguido fielmente la edición que presenta *Primer Acto,* limitándonos a suprimir algunas erratas: "CORIFEOS" por GORIFEOS de la nómina de personajes (p. 384); "**ACTO PRIMERO**" en lugar de "**ESCENA PRIMERA**" (p. 386); "perezca" por "parezca" (p. 387); "*Etiocles*" en vez de "*Eticoles*" (p. 390); "pueda" por "puede" (v. 7); "fratricida" donde ponía "fraticida" (p. 393); "Polinices" en lugar de "Polinios" (p. 395); hemos omitido la alusión a "ANTÍGONA!" que precede al último terceto recitado por ella (vv. 26-28); corregido "Vuelve de tu Infierno" por "Vuelvo de tu Infierno" (p. 409); "¡Que no muera Antígona!" donde pone "¡Qué no muera Antígona!" (p. 415); y "de tiempo" por "detiempo" (p. 419).

---

[1] José BERGAMÍN, *La sangre de Antígona, Primer Acto,* Madrid, 198 (marzo-abril de 1983), pp. 48-69.

[2] *Primer Acto,* Madrid, 198 (marzo-abril de 1983), pp. 70-80, 41 y 32-40, respectivamente.

[3] *cf.* Christiane HEINE, "Salvador Bacarisse en el Centenario de su nacimiento", *Cuadernos de Música Iberoamericana,* 5 (1998), pp. 43-75.

LA SANGRE DE ANTÍGONA[1]
MISTERIO[2] EN TRES ACTOS

(1983)

PERSONAJES[3]

Papeles hablados:	**Papeles cantados**
ANTÍGONA	LA SOMBRA[4] DE POLINICE
ISMENA (En el primer acto)	LA SOMBRA DE ETIOCLES
EL MENSAJERO	CREÓN
DOS SOLDADOS	HEMÓN
DOS CORIFEOS	ISMENA
CREÓN (En el primer acto)	EURÍDICE

[1] El título elegido por Bergamín ya encierra cierta paradoja, pues tomando del griego la etimología de Antígona - *antí*, "delante o enfrente de // contra, para, en lugar de, a cambio de" y *goné*, "generación, procreación // parto, alumbramiento // hijo, descendiente, vástago" (*Diccionario griego español, I*, Barcelona, Sopena, 1998, p. 137 y 304) - se opone al significado engendrador de la sangre.

[2] También subtitula como "misterio" *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o la muerte burlada.* En uno de sus ensayos, "El pan en la mano", explica la utilización de este apelativo en su dramaturgia por la dimensión religiosa y lo relaciona también con la tragedia griega: "Una comedia o representación se repite todo el tiempo que requiera, hasta poder ofrecerse a un público o públicos sucesivos para quienes, repitiéndose, se representa. El acto teatral diríamos que se repite, como el acto litúrgico, independientemente de su propia significación. Lo que tiene de teatral la liturgia, de esa manera, es como lo que tiene a su vez de litúrgico, de religioso, el teatro. (...) El mejor ejemplo lo tendríamos en las representaciones que se hacían en España, derivadas de los *misterios* y *moralidades medievales* con el nombre exactísimo de actos o *autos sacramentales*" (José BERGAMÍN, "El pan en la mano", *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1973, p. 28).

[3] En la tragedia de Sófocles no se diferencia entre papeles cantados y hablados, pues los primeros correspondían siempre al Coro (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias*, introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 95), 1985, p. 401). Bergamín introduce como personajes en escena las SOMBRAS DE POLINICE Y ETIOCLES, reduce los dos mensajeros sofocleos a uno y, por el contrario, duplica los Corifeos y desdobla al Guardián en dos soldados. Nuestro autor, por otro lado, destaca la consideración de niño que posee el lazarillo de Tiresias, y no especifica que el Coro esté formado por "ancianos tebanos", como se deduce del texto del trágico griego. Tampoco en la *Antígona* de Sófocles aparecen las ocho VOCES ENMASCARADAS (*ibidem*).

[4] Para las sombras bergaminianas, ver la nota 48 a *Tanto tienes.*

(8 VOCES ENMASCARADAS[5] DE RISA Y DE LLANTO)
CORO II (Coro mixto en la orquesta)
EL NIÑO
TIRESIAS

MENSAJERO[6]. La ciudad de Tebas después de padecer un sitio angustioso ha visto huir por cada una de las siete puertas de sus murallas a sus sitiadores vencidos.

Pero en su victoria cayeron juntos los dos caudillos de su lucha, hermanos de una misma sangre, víctimas de un mismo destino. Para que se cumpliese en ellos la maldición paterna.

Murieron matándose: uno a manos del otro, en un solo abrazo de muerte. Su sangre se ha juntado en la tierra, pero sus cuerpos yacen separados para siempre por la voluntad de los vivos.

La ciudad rinde su homenaje a Etiocles dándole las honras fúnebres del sepulcro, mientras deja a Polinice insepulto, entregado a las aves carnívoras y a los animales inmundos. Premia al uno y al otro lo repudia y castiga.

La sangre de los dos hermanos se hace llanto en el corazón de la tierna Ismena, y se levanta como una llama ardiente en el alma luminosa de Antígona, que eleva hasta los cielos su grito, como una interrogación acusadora, entre los vivos y los muertos.

ACTO PRIMERO[7]

---

[5] La máscara y el enmascaramiento en la tragedia griega coinciden plenamente con el sentir dramático de Bergamín, quien dedica muchas páginas de sus ensayos y obras teatrales a esta cuestión (ver nota 7 a *Tanto tienes,* donde también aparecen diversos personajes enmascarados, así como el subapartado “La vida y la muerte” del tercer capítulo de esta tesis.

[6] En la *Antígona* de Sófocles este personaje no aparece hasta el final de la obra y por partida doble pues uno es el encargado de explicar a Creón las muertes de Antígona y de su hijo Hemón (SÓFOCLES, *Antígona,* en *Tragedias...*, pp. 443-447, vv. 1155 y ss.); y otro transmite – también al monarca tebano - el suicidio de su esposa Eurídice en el palacio (*op. cit*., pp. 448-449, vv. 1278 y ss.). Por otro lado, la explicación dada por el Mensajero bergaminiano la otorga el personaje de Antígona a su hermana Ismene en la tragedia griega (*op. cit*., pp. 403-404, vv. 1-38).

COROS. Fuiste herido y heriste.
Has muerto por haber matado.
Creaste tus propios dolores
Y tú solo los padeciste.

¡Que corran las lágrimas y rompan tu aliento los sollozos!

CORO 1º. ¡Ay de mí!
¡Ay de mí!

CORIFEO Iº. El alma rebosa en el llanto su locura.
CORIFEO IIº. En lo profundo de nuestro ser gime el corazón.
CORIFEO Iº. Esta es la causa de todas las lágrimas.
CORIFEO IIº. La víctima de todos los males.
CORIFEO Iº. Tu hermano te mata para que tú mates a tu hermano.
CORIFEO IIº. Doble crimen. Doble impiedad.
CORIFEO Iº. Que avivan en el alma su recuerdo.
CORIFEO IIº. Que pone ante los ojos su espantosa imagen.

CORO Iº. ¡Ay de mí!
¡Ay de mí!
Las desdichas son una afrenta para quien las mira.

Y son las que vemos cuando tornamos del destierro[8].
Ni aun matando pudieron encontrar su patria.
Apenas han vuelto y ya mueren.
Y mueren matándose.
Terrible es si lo miras.
Espantoso si lo recuerdas.

Más les valdría haber sido enterrados vivos que desterrados muertos [9].

---

7 En la edición de *Primer Acto,* aparece como "escena" (*cf. La sangre de Antígona, Primer Acto...,* p. 49), en vez de como "Acto", tal y como se desprende por el subtítulo de la obra, "misterio en tres actos", y porque después se especificará el "Fin del Acto Primero" (*La sangre de Antígona,* p. 402). Bergamín coloca esta intervención de los coros antes del diálogo entre Antígona e Ismene que en Sófocles inicia la tragedia (SÓFOCLES, *Antígona,* en *Tragedias...,* pp. 403-406, vv. 1 y ss.). La alternancia entre Coro y Corifeo es característica de la tragedia griega y también aparece en otras obras de nuestro dramaturgo, como ya vimos en *La niña guerrillera* y *La hija de Dios* e incluso en *Tanto tienes cuanto esperas,* donde intervienen, sucesivamente, las Tres Máscaras y la Tres Muchachas (*cf.* el subapartado "Recursos de la tragedia clásica" en el tercer capítulo de esta tesis).
8 Sobre las impresiones personales del "volver" como desterrado de Bergamín, tenemos dos magníficos poemas, titulados "Volver" (recogido por Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma*, Madrid, Turner, 1985 p. 208); y "Al no volver" (reproducido en "Poemas inéditos de José Bergamín", AA.VV., *Homenaje a Bergamín*, edición de Gonzalo Penalva, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997, p. 411).

El furor de su propia sangre les ha juntado.
No los separéis en la muerte.
¡Ay de mí!
¡Ay de mí!

LAS VOCES. Que corran las lágrimas y rompan tu aliento los sollozos.
CORIFEO Iº. La sangre se hizo sueño.
CORIFEO IIº. Y su sueño sombra.
CORIFEO Iº. La sangre se vierte para que perezca el amor.
CORIFEO IIº. Y para que el odio prevalezca.

ANTÍGONA. ¡Callad los vivos!
No enmascaréis de palabras vanas, ni veléis con vuestros gemidos sollozantes, el claro silencio de los muertos[10].
¡Invencible muerte! ¿Por qué callas?
¡Vencido amor! ¿Por qué hablas todavía?
"Mi alma está muerta"[11].
Y habla el lenguaje de los muertos.
CORIFEO Iº. Tu alma está viva y habla el lenguaje del amor.
ANTÍGONA. Me espanta la piedad[12].
CORO. ¡Ay! ¡Vencido amor[13]!
ANTÍGONA. ¿Cuál es el nombre del amor si no es vencimiento?

---

[9] Con idénticas palabras se había manifestado ya en carta a su amigo Justino de Azcárate, fechada a finales de 1954 desde Montevideo: "Prefiero – les digo y repito a mis pocos amigos de estos mundos – ser enterrado vivo que desterrado muerto" (recogida en Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 185). Véase también, respecto al tema de la soledad, el subapartado "La soledad y la desesperación" del estudio introductorio a *La sangre de Antígona.*

[10] Respecto al "silencio" de los muertos, Bergamín escribió los siguientes versos: "Los muertos no hablan, / pero hasta los árboles si los mueve el viento / dicen lo que callan. / Nos lo están diciendo / la hierba y las flores, las altas estrellas / que velan su sueño. / Si hablaran los muertos / no podrían decirnos más de lo que dicen / con tantos silencios" (*Poesía, II*, p. 209 y, con una pequeña variación en los versos 5 y 6, en *Poesía, VI*, p. 29).

[11] Al igual que vimos en sus otras dos tragedias, *Medea, la encantadora* y *La hija de Dios*, Bergamín cita textualmente algún fragmento de su modelo. En esta ocasión, se trata de una parte de los versos con los que la protagonista interpela a su hermana Ismene tras ser interrogada por Creonte en la *Antígona* de Sófocles: "Queda tranquila, vives; mi alma hace tiempo, en cambio, que pereció en la empresa de ayudar a otros muertos (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, p. 423, vv. 559-560).

[12] Falsa piedad que ya denunció Bergamín en sus otras dos tragedias, *La hija de Dios*, nota 54; y *Medea, la encantadora*, nota 49. Además, la "piedad impía" es un rasgo que define al personaje sofocleo, quien se pregunta al respecto: "¿Por qué, pobre de mí, dirigirme a los dioses pidiendo que me ayuden, si mi piedad es causa de que me haya atraído fama de ser impía?" (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, pp. 435-436, vv. 922-924).

[13] Esta exclamación del Coro, "¡Ay, vencido amor", se repite cuatro veces más en esta escena. El recurso a las repeticiones es frecuente en el teatro de Bergamín , como ya hemos visto en *Melusina* (notas 73, 111, 113, 152, 157 y 160); y en *La niña guerrillera* (notas 12, 32-34, 36, 65, 88, 115, 117, 135 y 137).

CORIFEO Iº. El nuestro tiene un nombre sólo: queremos la vida. Tu amor no tiene nombre, Antígona; porque has traicionado la vida dándole el nombre de la muerte, abriéndole las puertas del infierno[14].

CORO Iº. ¡Ay, vencido amor!

ANTÍGONA. Vosotros sois la voz del Infierno. Clamáis por una vida condenada. Yo grito por una invencible muerte. Por el vencido amor[15].

CORO Iº. ¡Ay! ¡Vencido amor!

ANTÍGONA. ¿Qué buscáis vosotros en el silencio de los muertos?

CORIFEO Iº. Buscamos la vida.

ANTÍGONA. Yo busco la libertad del amor.

CORIFEO IIº. ¿Y crees que es ésa la justicia?

---

[14] Las referencias al infierno o lo infernal son constantes en sus poemas: *Poesía, I*, p. 41, 135, 183, 190, 196 y 210; *Poesía, II*, p.94, 115, 143 y 146; *Poesía, III*, p. 92, 137, 156 y 173; *Poesía, IV*, p. 42, 87, 92, 103, 117 y 161; *Poesía, V*, p. 24, 61, 93, 150 y 158; *Poesía, VI*, p. 29, 32, 42, 166, 174, 209 y 221; y *Poesía, VII*, p. 36, 52, 64 y 95. También explica el sentido que para él posee el infierno en algunos de sus ensayos: "La música, la pintura y la guerra" (en *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 84-85), donde equipara infierno con guerra; "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco" (en *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*, Madrid, Plutarco, 1933, pp. 38-39). Destacamos aquéllos donde lo pone en relación con la tragedia griega: "El poeta ruso Simonov", (en *El pasajero, peregrino español en América, I*, México D.F., Séneca (primavera 1943), pp. 86-87); "El tostadero de don Patricio" (en *El pasajero, peregrino español en México, III*, México D.F., Séneca (otoño 1943), p. 98); "Música y máscara de la sangre", "La peripecia del autómata", "El pozo de la angustia" y "Como sobre ascuas" (en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp. 120-121, pp. 159-160, pp. 179-180 y p.214, respectivamente); "El arte poético de bailar la Argentinita" y "Orfeo sin infierno" (recogidos en *Prosas previas*, Madrid, Universidad Complutense, 1982, p. 91 y pp. 92-94). Y también pueden verse: "El tris de todo y ¿qué es España?" (en *Cruz y Raya. Antología*, Madrid, Turner, 1974, p. 280); su prólogo al pintor José Rodríguez Lozano (México, UNAM, 1942, p. 11; recogido en Gonzalo PENALVA, en *Tras las huellas de un fantasma*..., pp. 258-259); "Picasso de vuelta del infierno" (*El Nacional*, Caracas, 19 de mayo de 1961, p. s/n.); "La del catorce de abril" (*España Peregrina*, México, 3 (15 abril 1940), pp. 99-101); "Si amanece nos vamos" (*Sábado Gráfico*, Madrid, 901 (7 septiembre 1974), p. 25). Su visión de la poesía como límite "infernal" le lleva a elegir dicho título para su ensayo sobre las *Fronteras infernales de la Poesía*, (Madrid, Taurus, 1980) y su obsesión por el infierno, como realidad teológica, a traducir y prologar el *Tratado del purgatorio* de Santa Catalina de Génova, que versa sobre tal cuestión: "su rebelión contra Dios [es] lo que les hace estar en el Infierno (el cual se encuentra en todo lugar donde hay esta rebeldía). Y por eso, si hubiese esa partícula de unión en aquel lugar en que están, no sería ya más este lugar el Infierno, sino que sería la vida eterna, pues ésta se encuentra allí donde hay tal unión divina" (SANTA CATALINA, *Tratado del purgatorio*, traducción y prólogo de José Bergamín, Madrid, Cruz y Raya, 1935, p. 107).

[15] Para la relación en Bergamín entre amor y muerte, ver la nota 20 de *La cama, tumba del sueño*. Además, en la tragedia sofoclea ya Antígona establece la relación comparando la cueva donde va a morir con su cámara nupcial (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias*..., pp. 435-436, vv. 891- 928).

ANTÍGONA. Es la verdad. Vosotros cerráis la ciudad con siete puertas amuralladas para ahogar vuestra voz gimiente en un eco infernal de tumba. No hay latido de corazón que pueda traspasar esa losa.
Yo cubriré de tierra y de ceniza el abandono del cuerpo sin vida.
CORO Iº. ¡Ay, vencido amor!
ISMENA. No lo toques, Antígona. Teme la maldición de los vivos.
ANTÍGONA. ¿Vienes conmigo o quieres quedarte en el sepulcro?
ISMENA. Los dos muertos son nuestros hermanos.
ANTÍGONA. Como todos los muertos son. Pero no para compartirlos.
ISMENA. ¿Pues para qué, Antígona?
ANTÍGONA. Para separar sus silencios.
ISMENA. Sus silencios juntos pueden ser un solo silencio en nuestro corazón.
ANTÍGONA. Si enmudecieran nuestra sangre.
ISMENA. ¿Pues qué dice esta sangre nuestra?
ANTÍGONA. Invencible muerte. Vencido amor.
CORO Iº. ¡Ay, vencido amor!
ANTÍGONA. Nuestra sangre maldita no puede engendrar hijos[16].
Nuestros hijos son todos los muertos.
CORIFEO Iº. Murieron para que viva la Ciudad.
ANTÍGONA. ¿Esa es vuestra victoria?
ISMENA. Nos han separado en nuestra sangre, hermana; nos han juntado en nuestros muertos.
ANTÍGONA. No nos han juntado. Tú no estás conmigo.
Tú no puedes seguirme. Porque tú no lloras por ellos: lloras por ti. Y por mí. Lloras por nosotros. Tienes miedo. Y a mí no me basta con ese espanto.
ISMENA. ¿Es eso piedad?
ANTÍGONA. ¡Porque es amor!
ISMENA. ¡Terrible amor!
¡Espantosa piedad!
ANTÍGONA[17].¡Dejadme a mí sola la piedad del amor! Llevaros vuestro miedo.

---

[16] En el mito clásico de Antígona su "sangre maldita" procedía de ser fruto de un matrimonio incestuoso, entre su padre, Edipo, y la madre de éste último, Yocasta. Bergamín generaliza y existencializa el conflicto de la protagonista, cuya tragedia va más allá del simple castigo por un pecado de sus progenitores (*cf*. Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 33). Así lo explica Ismene al principio de la tragedia de Sófocles, (*op. cit.*, pp. 404-405, vv. 50-60). Pero, además, a partir de su significado como raza o linaje, la sangre se relaciona con los conflictos fratricidas de todos lo tiempos, en opinión de nuestro escritor: "La sangre que no se liberta, de este modo, por la palabra humana y divina del hombre, por esta musical consonancia amorosa, es la que esclaviza al hombre en el tiempo y en el espacio, reintegrándoles en la bestialidad primitiva. Esta esclavitud de la sangre se llama en castellano raza, y también linaje. (...) La raza, glorificada de este modo, significa la exaltación de la esclavitud de la sangre, en cuanto ésta encadena al hombre en una fatalidad animal, irracional, inhumana. Racismo y cristianismo expresan, para nosotros, exactamente, con dramática exactitud, la oposición en que vivimos, por la que morimos; la que polariza actualmente en el mundo el destino del hombre y de los pueblos: el destino popular humano" (José BERGAMÍN, "Música y máscara de la sangre", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 108-109).

¡Vida inoportuna! ¡Huye de mí! ¡Aparta de mí tu caricia!
¡Que el viento no toque mi frente. Ni la luz mis manos, ni mis párpados, abriendo mis ojos al sueño!
¡Fantasma del tiempo; no me sigas! ¡No soy tuya ya!
¡Sombras, nacidas de la sangre, hermanas mortales de los sueños, venid conmigo!

(MUTACIÓN)

Evocation musicale (avec voix) de la bataille.
Etiocles y Polinice se entre matan[18].
Se rinden honras fúnebres a Etiocles
y se abandona el despojo mortal de Polinice[19].
Música y coros mientras Antígona recita el soneto[20].

ANTÍGONA. De sombra, sueño y sangre está tejido,
con hilo de ilusión, el trasparente
tramado de la vida, mortalmente
en sangre, en sueño, en sombra convertido[21].

---

[17] Esta intervención de Antígona, el soneto que recita con posterioridad así como el canto del coro vienen a remarcar la renuncia a la vida que realiza la agonista bergaminiana pues el odio, y no el amor, gobierna el mundo en que vive.

[18] Esta escena retrospectiva de la guerra civil entre sus hermanos y el posterior trato desigual otorgado a cada uno de ellos evoca también la sufrida por el propio dramaturgo, a partir de la cual, hubo "enterrados" en España y "desterrados" en el exilio. En Sófocles no se incluye como escena separada, sino que surge la cuestión de la batalla y muerte de Etéocles y Polinices de la conversación que mantienen Antígona con Ismene al principio de la tragedia (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, pp. 403-405, vv. 21-30 y 55-57). "Para los griegos - dialécticos platónicos - no había Abel y Caín, sino dos Caínes o dos Abeles que se entremataron al mismo tiempo. Y si no fueron ellos, ni su piadosa hermana Antígona, la que quiso diferenciarles para separarles eternamente, cuando su propia muerte para toda la eternidad los había juntado, fue la ciudad - el Estado o la Ley cainita - la que los separaba, enterrando al uno en sagrado con pompas y honores divinos y dejando al otro sobre la tierra, desnudo de todo, para que lo devorasen los cuervos" (José BERGAMÍN, "El espejo de Narciso", *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981, p. 241).

[19] "Hacemos votos por que los vencidos reciban de los vencedores un trato honroso y por una amnistía tan amplia como sea posible" (José BERGAMÍN, "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, p. 164).

[20] Son numerosos los sonetos que dejó escritos Bergamín, no sólo en sus libros de poemas, sino también en sus obras dramáticas, como los diez que aparecen en *Melusina y el espejo* (vv. 11-24, 194-297, 208-221, 389-402, 743-756, 943-956, 1131-1144, 1145-1159, 1160-1172, 1173-1186); o los cuatro que aparecen en el texto conservado de *¿A dónde iré que no tiemble?* (vv. 177-190, 191-204, 213-226 y 227-240).

[21] Este mundo para el cristiano "no es más que sombra vana o no es siquiera sombra de lo que era, de lo que fue o ha sido. Así el trágico desfile sombrío de los hombres y de las cosas en el mito platónico de la caverna, primera versión ideal del pozo de su angustia, de su ansiedad desesperada. (...) Pues cuando el hombre sale de sí mismo no encuentra otra cosa que la nada, la apariencia totalizadora de un mundo vacío, la máscara maravillosa que

El tiempo, trastornando su sentido, 5
lo torna en un sentir que no se siente.
No hay sueño que no pueda, de repente,
quedarse por la angustia suspendido.

Cuando la luz me prende sin tocarme,
no hay sombra que no pueda ser vencida; 10
porque sólo el amor puede asombrarme.

No hay sangre que no pueda ser vertida.
Todo lo que el amor puede quitarme
no me dará otra muerte, ni otra vida.

CORO II. ¡Ay de mí, triste!
¡Ay de ti, sola!
Las sombras hieren
tu corazón

¡Calle tu boca!
¡Cese tu llanto!
Mudo es el grito
de tu dolor.
¡Ay de mí, triste!
¡Ay de mí, sola!

Tu llanto es sangre.
Tu voz, gemido.

¡Ay de tu vida,
vencido amor!

¡Ay vencido amor!

ANTÍGONA. "¡Ay de mí que, desdeñada de los vivos, vengo a importunar a los muertos!"[22].

---

le trasparenta su propio ser como imagen inexistente. Sombra de un sueño o sueño de una sombra, decían los griegos. (...) Como si el mundo no fuera sino eso: un gran teatro, una vacía máscara que paralizara de espanto su existir o salirse fuera, su escenificarse de ese modo, ofreciéndole enmascarada su propia figuración dramática" (José BERGAMÍN, "Noche y prodigio de los tiempos", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 138-139).

[22] Reproduce aquí los versos que cierran uno de los lamentos de Antígona en la tragedia de Sófocles: "¡Desgraciada de mí / que ya ni entre los vivo / cuento ni estoy entre los difuntos" (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, p. 433, vv. 850-852). Así lo recuerda el propio Bergamín en uno de sus ensayos: "otra melancólica sombra infernal vendrá a decirnos su angustiosa vida, al reflejarse la conciencia ardiente del cristiano Kierkegaard. La conocemos o reconocemos por su porte. Es la Antígona griega, que el pensador danés

(APARICIÓN DE LAS SOMBRAS[23])

SOMBRA DE POLINICE. ¿Por qué vienes a sepultarme[24]?
SOMBRA DE ETIOCLES. ¿Por qué no vienes a sacarme del sepulcro[25]?
ANTÍGONA. ¿No es justo que volváis a la tierra?

S. DE P.
S. DE. E. Nuestra sangre ya volvió a ella. Para no separarnos más por la muerte.

---

nos ofrece cristianizada. Es la reaparecida, el espectro trágico de la heroína de Sófocles, negándose a sí misma al reflejarse en un pensamiento cristiano. ¿Qué nuevas palabras de sombra viene a decirnos, románticamente su clásica figura?. ¡*Desdichada de mí*- clama Antígona en Sófocles- *que rechazada por los vivos, vengo a importunar a los muertos!* Por eso Kierkegaard, al despertarla de entre los muertos, cristianamente, nos la ofrece *con contorno indeterminado, con fisonomía tan nebulosa que cada uno de nosotros pueda enamorarse de ella a su modo y amarla como quiera*. Precisa su misterio, nos dice el pensador danés. Y nos brinda en esta delicada imagen sombría el prototipo de lo trágico moderno que, a diferencia de la tragedia griega, se ofrece poéticamente a nuestros ojos como dialéctica del sufrimiento" (José BERGAMÍN, "El pozo de la angustia", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 177).

[23] "La dialéctica de la voluntad y el deseo, de la angustia y de la ansiedad, del ser y de la nada, proyecta a este ser humano en el mundo, por su mismo tiempo pasajero, como la silueta quijotesca, la oscura sombra gesticulante que decíamos, sobre un cielo cerrado como sobre un muro, de la llama viva" (José BERGAMÍN, "Sancho Panza en el purgatorio", en *op. cit.*, pp. 184-185).

[24] "*La tradición* - afirmaba Chesterton - *es la democracia de los muertos*. Por eso, sin duda, los aristócratas de la tradición, los llamados tradicionalistas en vida, se convierten tan fácilmente en merodeadores de tumbas, en ladrones de cementerio, en vividores de la muerte. Y no hay nada más repugnante a la inteligencia que este nocturno y alevoso afán sacrílego de los vivos escarbando como hienas en los sepulcros. *Dejad a los muertos que entierren a sus muertos*, nos dice, contra ellos, el Evangelio. Pues la historia, como es proverbialmente sabido, y olvidado de puro sabido, no se repite. *La historia no se repite*. Por eso no se puede contar. La historia no es cuenta - ni cuento. No es cuenta nuestra, es cuenta de Dios. Y puede que, también, cuento de Dios" (José BERGAMÍN, "El revés del mundo", en *Disparadero español, III: El alma en un hilo*, México, Séneca, Árbol, 1940, pp. 214-215).

[25] "Este patriotismo matriota es el de *la tierra y los muertos*, pura paganía. En definitiva, es la fe - o la superstición -, que han tenido todos los hombres y todos los pueblos no cristianos en el Infierno. El matriotismo, y más si degenera en matrioterismo, no pone nunca nada en claro, sino en oscuro, porque lo pone todo a las puertas de su infierno. Volver a la tierra es volver bajo tierra: no es enterarse, es enterrarse. Es morir. Y es irse al infierno. Es un ansia verdaderamente infernal, para un pueblo como para un hombre, esta de volver hacia atrás su vida mortalmente; es el demoníaco empeño serpentino, que decíamos, de retrotraerse a lo entrañable para no morir, que es no vivir, para dormir en la posición más adecuada, la del feto" (José BERGAMÍN, "El *tris* de todo y ¿qué es España?", en *Cruz y Raya. Antología...*, p. 280).

ANTÍGONA. ¿Dónde estáis, entonces, si no entre las sombras del infierno?

S. DE P.

S. DE E. La sangre que queda de nosotros está en ti, y nuestro sueño vive solamente contigo.

ANTÍGONA. Vuestra sangre ha sido semilla de mi horrible sueño y mi sueño os ha vuelto sombra[26]. Ahora oigo vuestras voces en mi corazón, diciéndome que no estáis muertos; porque habéis matado. Matasteis para no morir. Por temor el uno del otro. Pero yo estaba entre vosotros, invisible, y vuestro hierro fratricida fue a mí a la que hirió de muerte[27].

S. DE P.

S. DE E. Nosotros vivimos en ti. Para no dejarte vivir sin nuestra sangre.

ANTÍGONA. En mí la sangre es inocente y no podrá nunca juntarse con la vuestra.

LAS DOS S. Tu sangre es impura como la muerte porque heredaste con nosotros la misma culpa.

ANTÍGONA. Yo no engendraré hijos de sangre; y rescataré con mi muerte esa sangre que vosotros habéis vertido[28]. Yo la dejaré que se hiele de muerte en mi corazón sin ser vertida.

LAS DOS S. No lo hagas, Antígona; tu sacrificio sería inútil.

ANTÍGONA. Yo no sacrifico mi corazón a los dioses, sino a los hombres.

S. DE P. Los hombres no lo aceptarán.

S. DE. E. ¡No lo hagas, Antígona!

S. DE P. Sólo un Dios que se hiciere hombre podría aceptarlo[29].

ANTÍGONA. Yo amaría a ese Dios, porque no podría darme hijos de sangre.

LAS DOS S. Te los daría de sombra y de sueño.

---

[26] Se asocian tres términos, sangre, sueño y sombra, muy del gusto de Bergamín, tal y como hemos comprobado en otras obras (ver notas 47 y 64 de *Medea, la encantadora*, para la sangre; nota 12 de *Tanto tienes*, para el sueño; y la nota 49 de *Tanto tienes* y nota 27 de *Melusina*, para la sombra).

[27] Tema de la lucha fratricida que ya había tocado en *La hija de Dios* (ver notas 23, 60 y 63 de dicha pieza). "Un pueblo, como un hombre (...) cumple su destino histórico cuando se muere. La vida de los pueblos, de los hombres, es luchar contra su propio y fatal destino: contra su destino mortal. Y esa lucha viva, creadora, es la paz; la paz y no la guerra" (José BERGAMÍN, "Paz con paz, guerra con guerra", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 209).

[28] También la sangre tenía un doble sentido, engendrador o destructor, en *Medea, la encantadora* (*cf.* el subapartado "Amor místico y amor sexual" del estudio introductorio a dicha obra), al que ya remite el título de este "misterio".

[29] Alusión a Jesucristo, el Hijo de Dios hecho hombre, cuyo sacrificio –no obstante – Antígona rechazará al final de la obra (p. 418 y ss.). En "este sublime disparate de la vida y la muerte de un Dios hecho hombre, de nuestro Cristo, y de su pasión, disparatadamente humana y divina, todo este misterio disparatado de nuestra fe (...), en este humano radicalismo disparatado de lo humano, que es el cristianismo, se encierra, a mi parecer, el secreto, el secreto a voces - el equívoco espiritual y verbal - de toda nuestra poesía española: la más humana por más cristiana, la más española, también, por eso" (José BERGAMÍN, *Al fin y al cabo (prosas)...* , pp. 32-33).

ANTÍGONA. Vosotros sois esa sangre impura que engendra en mis sueños vuestras sombras. Vosotros, matándoos, sacrificasteis mi corazón a vuestro destino. Vosotros me arrancásteis la libertad del amor. Y ahora estoy prisionera de vuestras sombras.
S. DE E. ¡Antígona!
S. DE P. Antígona, ¿por qué vienes a ocultarme?
S. DE E. ¿Por qué no vienes a libertarme del sepulcro?
ANTÍGONA. ¿Qué queréis que haga?
LAS DOS S. Vivir por nosotros y no morir en vano.
ANTÍGONA. ¿Por vosotros también debo matar? No, no quiero morir como vosotros, matando. No quiero matar. No quiero tener que matar para que otros vivan de la muerte. Yo no quiero vivir ni morir, sino ser.
S. DE P. Pondrás a los muertos en guerra con los vivos.
S. DE E. Y tú vivirás en un sepulcro.
ANTÍGONA. ¡Ay de mí! ¿Por qué dices eso?
S. DE P. Porque todo lo que no mires a través de nuestra sangre estará muerto para ti.
S. DE E. Porque todo lo que sientas que no tenga el latido de nuestra sangre en tu corazón te será extraño.
ANTÍGONA. ¿Por qué me apresáis, tan dolorosamente, con las duras cadenas de vuestro destino[30]?
S. DE P. Porque nuestro destino es el tuyo. Es el destino de nuestro pueblo.
S. DE E. El destino de nuestra ciudad.
ANTÍGONA. ¿Cuál es ese destino?
S. DE E. ¡Antígona!
S. DE P. ¡Antígona! ¿Por qué viniste a sepultarme?
S. DE E. ¿Por qué no viniste a libertarme del sepulcro[31]?

(LAS SOMBRAS DESAPARECEN)
ANTÍGONA. ¿Si los muertos no quieren mi vida, por qué quieren los vivos mi muerte[32]?

---

[30] En las sociedades primitivas - poco individualizadas y con sentimiento de clan (un individuo se regenera en otro -, "el temor al muerto es infinitamente superior al temor *a la muerte*. Se teme a los muertos todavía no reencarnados como seres cercanos, ocultos, amenazadores. Se ve en ellos a posibles aparecidos, que es menester aplacar y conjurar ritualmente, sobre todo, para evitar que hagan daño" (Paul Ludwing LANDSBERG, *Experiencia de la muerte*, en *Piedras blancas*, versión española de Jesús Ussía; seguido de *Experiencia de la muerte*, versión española de Eugenio Imaz; y *La libertad y la gracia en San Agustín*, versión española de José Bergamín, México, Séneca, 1940, p. 66).

[31] "*Para que el sufrimiento sea vivo* – escribe Kierkegaard - *hace falta que la culpabilidad trágica oscile entre la culpabilidad y la inocencia*. De este modo se despertará la reflexión en nosotros, reflejándonos su objeto (que es naturalmente su sujeto: Antígona) no fuera, sino dentro del sufrimiento; para trasformar constantemente el sufrimiento en dolor. (...) *El verdadero sufrimiento trágico* - nos dice Kiekegaard - *exige un elemento de culpa; el verdadero dolor trágico, un elemento de inocencia*. *El verdadero sufrimiento trágico exige una cierta trasparencia; el verdadero dolor trágico, cierta opacidad. De este modo* -afirma- *creo haber expresado exactamente la dialéctica del dolor y del sufrimiento*" (José BERGAMÍN, "El pozo de la angustia", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 177-178).

[32] Nueva paradoja tan del gusto de Bergamín que sigue, una vez más, al filósofo existencialista danés en la soledad en que coloca a su protagonista: "La existencia

(ENTRAN DOS SOLDADOS)

ANTÍGONA Y LOS SOLDADOS

SOLDADO I. ¿Quién es esa mujer que anda entre los muertos?
SOLDADO II. Parece un fantasma de Antígona.
ANTÍGONA. No soy un fantasma[33]. Soy yo, Antígona.
SOLDADO I y II. ¿Antígona?
ANTÍGONA. ¿Por qué os sorprendéis?
SOLDADO I. ¿Sabes que tenemos orden de prender al que trate de enterrar a Polinices[34]?
ANTÍGONA. Está bien, prendedme.
SOLDADO II. Te hemos visto echar tierra y ceniza, piadosamente, sobre su cuerpo.
ANTÍGONA. Pero no me visteis abrir la losa de una tumba.
SOLDADO I. ¿También lo hacías?
ANTÍGONA. ¡Tal vez debí hacerlo!
SOLDADO I. ¿Para desenterrar a tu otro hermano[35]?
SOLDADO II. Eso sería peor todavía.
ANTÍGONA. ¿Por qué peor?
S. I y II. *(ENTRE SÍ)* ¡Ha perdido el juicio[36]!

---

enajenada de razón, suspensa en la angustia, proyecta la figura humana en lo trágico moderno, que la expresa dialécticamente, con dramática angustia y ansiedad, soledad o aislamiento. (...) Antígona reflexionada, cristianizada en su reflejo, nos ofrece en el pensamiento cristiano con que Kierkegaard la desenmascara de sí misma, su íntima, melancólica autenticidad desnuda. El romántico pensador cristiano, despertándola de entre los muertos, la saca del infierno. Para reintegrarla, enteramente, a su trágico ser. Para abrirle su purgatorio. Esta dulce figura se parece, entonces, más que a sí misma, a la celeste imagen de la Beatrice dantesca. Como a ella - beatificada, santificada - nos la muestra el desnudo pensar cristiano de Kierkegaard, frente a los cielos: *pura, dispuesta para comparecer ante los astros (Pura e disposta a salire a le stelle!)*" (José BERGAMÍN, "El pozo de la angustia", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 179-180).

[33] Recordamos de nuevo los numeroso "fantasmas" que poblaron la vida y la obra de Bergamín (ver la nota 79 a *La niña guerrillera*).

[34] En la edición de *Primer Acto* aparece "Polinios" en lugar de Polinices (José BERGAMÍN, *La sangre de Antígona, Primer Acto...*, p. 53). Errata de imprenta, pues no se conoce por este nombre al hermano de la protagonista (*cf.* Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana...*, p. 443).

[35] Bergamín introduce este aspecto novedoso en la tragedia de Antígona, no sólo por jugar con las palabras enterrar y desterrar, que tan bien reflejan la situación de los dos bandos españoles tras la guerra; sino que su intento por "desenterrar" al hermano vencedor corresponde a la idea de resucitar al pueblo español del cementerio en que vivía ya en época de Larra: "La muerte manda en España. / Toda España es cementerio, / - dijo en su epitafio Larra. / Dijo en su epitafio Larra:/ España es un cementerio / y en él yace la esperanza" (poema publicado en "Poemas inéditos de José Bergamín", en AA.VV., *Homenaje a Bergamín...*, p. 430).

[36] Para Bergamín perder la razón era una forma de conocimiento: "La comedia y la tragedia piensan mentirosamente gritando, con tan aguda angustia de mentir - o de pensar

ANTÍGONA. ¿Y si de veras lo hubiera intentado? No es vuestra misión averiguarlo. Para vosotros basta con que haya desobedecido. ¿Sabéis lo que os digo? Que peor que la muerte es el infierno[37].

SOLDADO I. Pero el infierno es el reino de la Justicia. ¿Tú no crees en sus juicios divinos?

ANTÍGONA. ¿Creéis vosotros? ¿Quién os ha mandado contra mí? ¿A quién obedecéis, ahora que mis hermanos están muertos?

SOLDADO II. Obedecemos, como antes, al Rey.

ANTÍGONA. Los Reyes han muerto: su propio poder real los ha matado. Ése que llamáis Rey es un fantasma[38].

SOLDADO I. Él manda en la ciudad. Todos le obedecemos.

SOLDADO II. También tú debieras obedecerle. Su hijo te ama; era tu esposo prometido.

ANTÍGONA. ¿Quién os lo ha dicho? Yo no obedezco ni amo a esos fantasmas[39]. Yo no puedo ser real más allá de mi propia sangre.

SOLDADO I. ¿Por qué buscas la vida entre los muertos?

ANTÍGONA. Porque no amo la vida.

SOLDADO II. ¿Y amas la muerte?

ANTÍGONA. *(PENSATIVA)* Tampoco la amo.

SOLDADO I. ¿Pues qué quieres, Antígona, si no quieres la vida ni la muerte?

ANTÍGONA. Quiero ser Antígona.

SOLDADO II. ¿No lo eres?

ANTÍGONA. Lo estoy siendo ahora[40].

---

que mienten- que tienen que gritar para expresarse, desasirse, enajenarse de la razón, mintiendo; para ponerse fuera de sí: *ponerse en escena*" (en "Ramón y el eco", *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 73-76). Y también una manera de acercarse a Dios, como escribe en algunos de sus aforismos (*El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 95 y 97) o en sus ensayos ("La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", en *Mangas y capirotes...*, pp. 25-74).

[37] Ver la nota 14 de la presente obra.

[38] Bergamín fue republicano convencido durante la República - cuando asume un cargo político temporal así como la dirección de la revista *Cruz y Raya* – pasando por la guerra y el destierro. Incluso ya consolidada la democracia, sus ataques a la monarquía en *Sábado Gráfico* - ver algunos de estos artículos, así como otros textos antimonárquicos, en José BERGAMÍN, *Cristal del tiempo*, edición de Gonzalo Santonja, Hondarribia, Hiru Argitaletxea, 1995, pp. 275-309 - le condujeron al destierro interior en Euskadi (Gonzalo PENALVA, *Tras las huellas de un fantasma...*, pp. 282-296). Sirva como lema de su actitud personal uno de sus aforismos: "Contra la corona del pavo real alza su cresta el gallo republicano" (*El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros...*, p. 135).

[39] "*Allí donde no hay dioses* - dijo otro poeta amado y traducido por el catalán [Maragall] - *reinan los fantasmas*. A falta de dioses, o de Dios, bueno es el fantasma. Y los fantasmas son siempre, como en Ibsen, los que reaparecen, los que vuelven. Y ahora volvieron a reaparecer. Los fantasmas del patriotismo. Con todo su acostumbrado acompañamiento mercachifle y farandulero" (José BERGAMÍN, "El *tris* de todo y ¿qué es España?", en *Cruz y Raya. Antología...*, pp. 278-279).

[40] "Tiempo y ser son el enunciado metafísico del angustioso drama. ¿Encontramos en tal lenguaje alguna razón que sea distinta de su pasión cristiana? ¿No es ésta aquella angustia de que nos dejó tan honda herencia el cristianismo agónico de Kierkegaard? ¿La que nos ha hundido en este pozo oscuro del tiempo material en que nuestro ser se aquieta y

SOLDADO I. ¿Y por qué ahora?
ANTÍGONA. Porque es ahora cuando habéis venido a prenderme.
SOLDADO I. Desobedeciste la orden del Rey.
ANTÍGONA. No es orden para mí.
SOLDADO II. ¿Ni justicia?
ANTÍGONA. La del infierno, vosotros lo habéis dicho.
SOLDADO I. Peor que la muerte es el infierno, dijiste tú.
ANTÍGONA. ¡Y aún sería peor que no hubiera infierno[41]!
SOLDADO I. ¿Por qué, Antígona?
ANTÍGONA. Porque entonces tampoco habría piedad.
SOLDADO I. ¿Debemos prenderte?
ANTÍGONA. Podéis hacerlo.
SOLDADO II. ¿Es justo?
ANTÍGONA. Es necesario.
SOLDADO II. ¿Para cumplir con nuestro deber?
ANTÍGONA. Para cumplir con vuestra fuerza.
SOLDADO I. Somos fuertes porque obedecemos la Ley.
ANTÍGONA. ¿Y el pueblo también la obedece?
SOLDADO I. También, Antígona.
ANTÍGONA. ¿A la ley o a la fuerza?
SOLDADO II. A las dos cosas a la vez.
ANTÍGONA. ¿Y cómo no puede separarlas?
SOLDADO II. Porque no debe.
ANTÍGONA. Para poder conservar la vida.
SOLDADO I. Y el respeto a la muerte.
ANTÍGONA. No hay muerte, sino muertos[42].

---

remansa angustiosamente de este modo? El pozo de esta angustia en que caímos nos ha abierto (...) otra especie de purgatorio. A este empeño profundo vinimos a dar con nuestro gozo, pues acaso en él encontramos una verdad que ya creíamos perdida. La verdad o verificación del ser lo que somos: tiempo material. La angustia que sentimos por dejar de serlo, ¿no es también ansiedad desesperante y esperanzadora? Entre el *ser* y la *nada* consumimos, quemamos nuestras luces espirituales, que relampaguean con su vivo destello nuestra pasión oscura. Vislumbramos, como un grito sangriento, la estrella luminosa nunca vista en ningún cielo" (José BERGAMÍN, "El pozo de la angustia", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 169).

[41] En otro texto recuerda nuestro autor que "el miedo literal a la muerte del que no tiene razón poética de creer o de creencia racional de poesía, es miedo literal al Infierno o miedo al Infierno literal; pues no creer es, literalmente, creer en nada: creer literalmente en el Infierno; y no en un Infierno espiritual o analfabeto como el de los griegos, el Infierno órfico, ni el de la poesía católica, sino en el Infierno literal de los muertos, alfabéticamente ordenado: el peor de los Infiernos posibles (...) Que por eso pensaba la Santa Catalina genovesa que había algo mucho peor que el que hubiera, poéticamente, Infierno, detrás de la muerte, y es que, literalmente, no lo hubiera" (en *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, Santiago de Chile /Madrid, Cruz del Sur [Ariel, Barcelona], (Renuevos de Cruz y Raya, 2), 1961, pp. 40-41).

[42] En la segunda entrega de *Los ángeles exterminados*, producido por la televisión francesa en 1975, vuelve nuestro autor sobre esta idea, que había recogido de Quevedo: "No es la muerte una calavera con guadaña, sino los muertos; estos huesos son el dibujo sobre el que

SOLDADO I. Que nos impusieron la ley.
ANTÍGONA. Como sus murallas.
SOLDADO II. Y "el pueblo debe defender la ley como sus murallas"[43].
ANTÍGONA. ¡Las losas de la tumba!
SOLDADO I. Síguenos, Antígona.
ANTÍGONA. ¿A dónde queréis que os siga?
SOLDADO II. A donde nos han mandado llevarte.
ANTÍGONA. ¿Con los fantasmas? ¿Dejaré de hablar con las sombras de los muertos, para empezar a hablar con los fantasmas de los vivos?
SOLDADO I. ¿Somos nosotros sombras o fantasmas[44]?
ANTÍGONA. Vosotros sois muertos. Todo el que obedece es un muerto. ¡Yo no sé si ya empiezo a serlo! ¿Por qué no me prendéis?
SOLDADO I. Porque no nos atrevemos a tocar tu cuerpo.
ANTÍGONA. ¡Y os atrevéis a quitarme la libertad![45]
SOLDADO II. Queremos que nos sigas libremente.
SOLDADO I. Te pedimos que vengas con nosotros.
ANTÍGONA. Podéis llevarme.
SOLDADO II. Pero no queremos. Preferimos pedirte que nos sigas.
SOLDADO I. Te rogamos que nos sigas, Antígona.
ANTÍGONA. Ya os sigo. Vamos.

(COROS, CREÓN Y EURÍDICE. ANTÍGONA)

ANTÍGONA. Una niebla ciega mis ojos

---

se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis y sois vosotros mismos vuestra muerte...". También aparece citado en "Música y máscara de la sangre": "El esqueleto no es la imagen o figura de la muerte, sino los muertos – como pensó Quevedo -: la imagen o figura de la muerte es el hombre desnudo" (en José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido...*, p. 118). Véase también la nota 34 de *La cama, tumba del sueño*.

[43] No hemos encontrado el verso en concreto que se cita de la *Antígona* de Sófocles, aunque en la tragedia aparecen otros pasajes que hacen hincapié en esta misma idea: "Para mí una persona que, en la ciudad mandando, no se atenga al mejor criterio, sino deje que el miedo a tal o cual cosa cierre su boca, me parece el peor hombre que ha existido jamás; y para el ciudadano que posponga su patria al amigo, ninguna consideración tengo" (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, p. 409, vv. 178-183); y "No, sino al que gobierna se debe obedecer aun en lo más pequeño, sea ello justo o no sea. Seguro estoy de que ese buen jefe ser sabrá de la misma manera que es súbdito obediente y en la tormenta bélica no abandonará el puesto como un leal soldado y un bravo camarada" (*op. cit.*, pp. 426-427, vv. 666-671).

[44] Para las sombras y fantasmas bergaminianas, ver la nota 49 de *Tanto tienes*, y la nota 79 de *La niña guerrillera*, respectivamente. Respecto a los muertos, queda patente en este texto que son quienes se resignan a obedecer, quienes se someten a la tiranía.

[45] "Y por eso la paz del pueblo, como la paz del hombre, es la victoria violenta contra su destino: la conquista de su libertad. Cuando a un hombre o a un pueblo se le arranca su libertad, se le entrega al común destino histórico de la muerte; (...) se le sacrifica al destino nacional de morirse, a la fatalidad histórica de perecer. Se le hace verdugo y suicida" (José BERGAMÍN, "Paz con paz, guerra con guerra", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 209).

a la luz de la vida.
Arde en mi corazón una
oscura llama invisible.
La siento temblar en mis párpados;
latir entre mis manos;
subir hasta mi lengua,
afilando su cuerpo agudo para
traspasar - como una flecha -,
el arco tendido de mis labios
sangrientos, rompiendo su
terrible secreto.
Como una máscara de hielo se ha
posado sobre mi frente.
Me aprieta el rostro este dolor
como si quisiera descarnarlo
hasta los huesos, arrancándome
la máscara de mi sangre.
Soy como un cristal transparente[46]
por eso no me veis vosotros que
me estáis mirando. Ni me oís,
escondida por tan espantosos
silencios.
¡Ay de mí! ¡Que agonizo sin
esperanza![47]

---

[46] Máscara de cristal o transparente es para Bergamín el teatro: "El teatro es máscara que puede hacerse transparente. Por eso les llamaba Goethe, a los personajes de Shakespeare, relojes con esfera de cristal." (reproducido en Carlos GURMÉNDEZ, "Vida, poesía y drama", *Revista de Occidente*, Madrid, 166 (marzo 1995), p. 64). Y aparece definido de esta forma en otros textos: "La máscara, la pintura y la guerra" (en *La corteza de la letra...*, pp. 80-84); "La cólera española y el concepto lírico de la muerte" y "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco" (en *Mangas y capirotes...*, pp. 77-132 y pp. 25-74, respectivamente); "Música y máscara de la sangre" (en *El pensamiento perdido...*, pp. 105-129). Por esa razón sugirió Manuel Abril que llamase a su primer teatro "máscara de cristal" (*cf.* Nigel DENNIS, *José Bergamín: A critical Introduction, 1920-1936*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 191; y nota 99 a *Medea, la encantadora*).

[47] "Como una ontología de la esperanza definía el filósofo Landsberg el pensamiento español, en cualquiera de sus dimensiones expresivas, poéticas, morales o religiosas. Con el título de *L'Espoir*, la esperanza, escribió André Malraux su admirable novela de nuestra guerra popular de independencia española y revolucionaria. Últimamente volvía a nosotros o contra nosotros, su afirmación interrogante el tópico decir de si la esperanza engendra la fe o la fe la esperanza: de si se cree porque se espera o se espera porque se cree. - *La fe que nació de tanta esperanza*- nos cantó Lope. ¿Y qué es o en qué es en lo que se cree, en lo que se espera? (...) Y es que la fe y la esperanza no son sino facetas o caras de una misma cosa, que los teólogos católicos hicieron trinidad virtual del hombre: la fe, la esperanza, la caridad; porque fe y esperanza se arraigan idénticamente, en el amor, en la caridad, que las sustenta y mantiene o sostiene. (...) Sin la caridad, sin el amor, nos dice el cristianismo, no hay fe ni esperanza para el hombre" (José BERGAMÍN, "Cristal del tiempo II: añoranza y

Sola, entre los vivos y los
muertos. Mis palabras se apagan
con sus sombras. Mi alma se
consume, derribada, sin ímpetu
y sin vuelo, caída al empuje de
la pena; vencida por esta mortal
pesadumbre[48].
¿Qué puedo yo hacer, desesperada,
con esta luz pura de mi alma?[49]
¿Por qué vivo? ¿Por qué doy la vida?
¿Quién arrebata de mi cuerpo la
imposible caricia del amor que
inútilmente lo estremece?
¿A quién amo?

---

esperanza (*El poeta ruso Simonov*", *El pasajero, peregrino español en América, I...*, pp. 78-79).

[48] "Si el hombre fuese un animal o un ángel, no sería nunca presa de la angustia. Pero es una síntesis y, por tanto, puede angustiarse, y cuanto más hondamente se angustia tanto más grande es el hombre" (S. KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 158), 1972, p. 152). Bergamín conocía muy bien las ideas que se exponían en éste y otros libros del filósofo danés y, así, en uno de sus textos reproduce literalmente sus palabras: "*La angustia* - nos dice- *es, efectivamente, reflexión, y por esto se diferencia esencialmente del sufrimiento.* La angustia es el instrumento con el cual el sujeto se apropia y asimila el sufrimiento. La angustia es la energía del movimiento por el cual el sufrimiento penetra en el corazón: pero este movimiento no es rápido, (...) sino sucesivo; y no se realiza de una sola vez, sino poco a poco. (...) Así comprendida, la angustia es una determinación trágica del viejo adagio: *quem deus vult perdere, primum dementat*. La angustia es una determinación de la reflexión; sentimos angustia frente a algo, separamos la angustia de su objeto y, en la angustia, lo relacionamos con nosotros mismos. Además, la angustia implica una reflexión del tiempo: no nos angustia lo presente, sino lo pasado o lo venidero - La angustia es un elemento esencial de lo trágico" ("El pozo de la angustia", en José BERGAMÍN, *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 177-178).

[49] Preguntas desesperadas y sin respuesta de Antígona que refrendan el carácter "existencialista" de esta tragedia de Bergamín. Además, con los interrogantes que vienen a continuación - "¿Y por qué morir? ¿Para quién? / ¿Por quién muerto? ¿Para qué muero?" - finalizará la obra (p. 426). Por otro lado, en uno de sus textos nuestro dramaturgo recordaba unas palabras de Heidegger al respecto: "*Esta indeterminación de aquello de qué y por qué nos angustiamos no es una mera ausencia de determinación, sino la imposibilidad esencial de ser determinado. (...) Y es esto lo que nos acosa y oprime en la angustia. No queda asidero ninguno (...). La angustia nos hace patente la nada. Estamos suspensos de angustia. Más claro, la angustia nos deja suspensos porque hace que se nos escape el ser total.* Por eso sucede como si nosotros mismos nos escapásemos de nosotros. Por eso no decimos *yo* ni *tú* cuando la angustia nos desazona, sino que decimos *uno* (¿*Qué uno? ¿Qué no uno?* - clamaba Píndaro - ¡*Sueño de una sombra el hombre*!) Y Heidegger: *Sólo resta el puro existir en la conmoción de ese estar suspenso en que no hay a dónde agarrarse"* (José BERGAMÍN, "El pozo de la angustia", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 170-171).

¿El qué odio?
¿Cuál puede ser mi esposo, sino
mi propio cuerpo puro, convertido
en vacío esqueleto, despojo de
la muerte?
¿Y por qué morir? ¿Para quién?
¿Por quién muero? ¿Para qué muero?
¿Vengo a decir que no a la vida,
como un hombre, para decirle, como
una mujer, que sí a la muerte?[50]

COROS I y II. ¡Mirad, mirad a Antígona!
Como un fantasma
entre los vivos.
Como una sombra entre los muertos.
No es como nosotros.
Ni como ellos.
No la quiere el Infierno.
Y la rechaza el Cielo.
¡Mirad, mirad a Antígona!
Poderosa y débil a un tiempo.
Inocente y culpable.
Como un niño.
Como una deidad terrible.
Valerosa y atemorizada.
Segura e incierta.
Sus pies no pesan sobre la tierra.
Y sus manos ya no se juntan para suplicar.
Como si nos señalaran, con sus dedos,
un corazón vacío.
Vacío, vacío y solitario.
¡Ay de ti, Antígona!
La soledad de los muertos te acompaña.
No hay sangre en tu rostro.
Tus largos cabellos acarician la luz.
Y tus pies no pisan la tierra.
¡Ay de la que está sola!
¡Ay del corazón circunciso!
¡Que nunca conocerá esposo!

---

[50] "Tinieblas y vacío horrorosos, pavorosos, espantosos... y también angustiados por el silencio de la muerte. Un salto en las tinieblas y un vagabundeo en el vacío, como a la inversa, un salto en el vacío y un vagabundeo en las tinieblas, es lo que nos parece que viene haciendo el hombre desde la última guerra mundial; el hombre al que llamó entonces Malraux *hombre muerto* (aunque *en pie* como el del poeta: en pie de guerra tan fría y mortal como mortificante). El mismo Malraux (...), portavoz hoy de esa agónica, angustiosa, aventura de un pueblo, una nación, que busca asidero para caer en lo vacío y lo tenebroso de un mundo muerto (...) nos lo dice y grita con la más desesperada esperanza: la del hombre perdido" (José BERGAMÍN, "Horror y tedio" en *Al fin y al cabo (prosas)...*, pp. 135-136).

Mirad a Antígona, la misteriosa.
Que viene para ser juzgada.
¿Quién podría juzgar a un sueño de luz?
¡Mirad a Antígona!
Parece un fantasma entre los vivos.
Y es una sombra entre los muertos.
La sangre se hiela en nuestros corazones al contemplarla.
Y las palabras de piedad se hacen
temblor de espanto en nuestros labios.
¡Ay de ti, Antígona, que fuiste a
sorprender el secreto de los muertos!
¡Y desdeñaste el horror mortal
de los vivos!
Tu sangre no será vertida.
Y tu vida será sacrificada;
entregada al vacío de la tumba[51].
No bajes los ojos.
No te niegues a nuestras miradas.

CREÓN. ¿Eres tú, Antígona, la que se rebela contra los vivos y los muertos, la que desobedece a su ley?[52]

ANTÍGONA. ¡Obedezco a mi sangre!
¡Soy yo!

FIN DEL ACTO PRIMERO

ACTO SEGUNDO

CREÓN. ¿Eres tú, Antígona? ¿Eres tú?

CORO II. ¡Sí! ¡Es Antígona! ¡Antígona![53]

---

[51] "El autómata, invisible en nosotros, es el suicida, el traidor a nosotros mismos, el que entrega a la muerte, antes o después, la fortaleza de la vida, con nuestra vida propia. El hombre invisible en nosotros plantea el diálogo dramático de nuestro automatismo mortal con nuestra libertad inmortal" (José BERGAMÍN, "La peripecia del autómata", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 155-156).

[52] Primera intervención de Creón en este primer acto. Conviene recordar que frente al papel fundamental de antagonista que tiene este personaje en la tragedia de Sófocles (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, pp. 403-462), pocas van a ser las ocasiones en las que lo veremos en *La sangre de Antígona*, además de ésta: al inicio del Acto II, (pp. 403-404); para pronunciar la condena a muerte de la protagonista (p. 409); un breve diálogo con Hemón formado por cuatro intervenciones (p. 410); su respuesta a Tiresias (p. 415); y una última intervención –junto a otros personajes – para suplicarle a la protagonista que no muera (p. 425).

[53] "Cuando el hombre ahonda en sí mismo en introspectiva interrogación de su ser, de su dramática temporalidad viva, siente o presiente que tras la veladura personal de su alma no hay absolutamente nada, se abre un abismo insondable y sin fondo. (...) El hombre - decía profundísimamente Santa Catalina de Génova, la más extraordinaria visionaria de la muerte - se va al infierno *porque quiere*, por su propia voluntad. (...) Mas cuando el hombre, al desenmascararse de su ser, de su dramática personalidad temporal, de su alma, siente o presiente que aquel vacío angustioso, aquella terrible, espantosa nada, puede

VOCES. Antígona
Como una sombra
Como la luz
Como la Primavera
CORO. Nadie la juzgue
Nadie, nadie
Nadie la condene
Nadie, nadie.
VOCES. Es culpable
Es inocente
Enterró a su hermano
Desenterró a su hermano[54]
Pecó contra la ley
Pecó contra el amor
Es culpable
Es inocente
¡No! ¡No!
¡Sí! ¡Sí!
Vencerá a la muerte
Romperá el sepulcro
¡Vivirá, vivirá!
¡Vivirá, vivirá!
VOCES. ¡Piedad!
¡Justicia!
¡Amor!
CREÓN. ¡Antígona! ¿Vuelves del Infierno?
CORO II. ¡Antígona, Antígona! ¿Vuelves del Infierno?
¿Vuelves del Infierno, Antígona?
¡Di! ¿Vuelves del Infierno? ¡Di!
VOCES. Como una sombra.
Como una luz.
Como la Primavera.
CORO. Nadie la juzgue.
Nadie, nadie.
Nadie la condene.
Nadie, nadie.

---

llenarse total y únicamente de otro ser divino, entonces ve alzarse frente a sí, por el espejismo personal, dramático, de la muerte, de su propia muerte, la figura humana de Cristo. El cristiano es el hombre a quien la máscara mortal de la vida se le hace de cristal trasparente, por la negación de su ser, por su propia muerte vencida, por la revelación temporal de Cristo. Cada cristiano vive para engendrar con su propia muerte personal, con su pura animación dramática, la figura humana de Dios. Cada cristiano es el hombre muerto para el hombre, que dijo el filósofo, porque está vivo para Dios" (José BERGAMÍN,"La peripecia del autómata", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 161-162).

[54] Conceptos opuestos, que terminan con la innovación bergaminiana, "desenterró a su hermano" (ver nota 35).

VOCES. Es culpable.
Es inocente.
Enterró a su hermano.
Desenterró a su hermano.
Pecó contra la ley.
Pecó contra el amor.
Es culpable.
Es inocente.
Vencerá a la muerte.
Romperá el sepulcro.
¡Vivira, vivirá!
¡Morirá, morirá!

CREÓN. ¡Antígona! ¿Qué hiciste de tu hermano?[55]

CORO. Enterrarlo.
Desenterrarlo.

CORO II. ¡Nadie la juzgue!
¡Ninguno la condene!

CREÓN. ¿Eres tú, Antígona? ¿Vienes del Infierno?

VOCES. Como una sombra[56].
Como la luz.
Como la Primavera.
¡Qué alegría!
¡Qué dolor!
Parece hierba estremecida.
Capullo verde.
Pájaro ligero.
Agua que corre.

VOCES Y
CORO II. ¡Ama!
¡Vive!
¡Sueña!

ANTÍGONA. *(RECITADO SOLA CON FONDO DE VOCES SOLAS)*

---

[55] La pregunta y posterior contestación de Antígona evocan el siguiente pasaje bíblico: "Caín propuso a su hermano Abel que fueran al campo y, cuando estaban allí, se lanzó contra su hermano Abel y lo mató. El Señor preguntó a Caín: - ¿Dónde está tu hermano? Él respondió: - No lo sé; ¿soy yo acaso el guardián de mi hermano? Entonces el Señor replicó. - ¿Qué es lo que has hecho? La sangre de tu hermano me grita desde esa tierra, que ha abierto sus fauces para beber la sangre de tu hermano que acabas de derramar. Cuando cultives el campo, no te dará ya sus frutos. Y serás un forajido que huye por la tierra" (*Génesis* 4, 8-12).

[56] Repiten de nuevo las Voces y el Coro su primera intervención en este acto, desde "Como una sombra", con alguna pequeña variante: "Como la luz \ Como una luz"; la omisión de las negaciones y exclamaciones en la segunda: "¡No! ¡No! ¡Sí! ¡Sí!" y, por supuesto el cambio totalmente significativo del final: "¡Vivirá, vivirá! \ ¡Morirá, morirá!". Para la repetición en Bergamín, ver nota 32 a *La Niña guerrillera*.

¡Con qué paso pausado y cauteloso 15
se acerca, viene a mí, la Primavera! [57]
Tan paso a paso como si quisiera
traspasarme de anhelo temeroso.
No la teme mi afán por receloso
sino porque la espera y desespera 20
esperando morir, como si fuera
morir, volver a un renacer gozoso.
¡Ya se me acerca al alma su alegría!
Tanto como se aleje del sentido
con íntima ilusión de lejanía. 25

ANTÍGONA. ¡Tan lejos ya! -¡tan cerca!- lo que ha sido,
como un será que sólo ya sería
el cerco doloroso de su olvido.

(CANTADO)

EURÍDICE. ¿Eres tú Antígona?
HEMÓN. ¿Eres tú?
ISMENA. ¿Eres tú?

(RECITADO)

ANTÍGONA. Soy yo. Soy yo. Soy yo[58].
Aparecida como el día, que
ciñe de sangre el horizonte
antes de que rompa su aurora.

La que me enciendo en lo tenebroso
como la estrella, sin amanecer y sin ocaso,
con apariencia eterna.

(FONDO DE ORQUESTA)

La que vuelve del Reino infernal[59]

---

[57] En los versos 15-28 encontramos un nuevo soneto recitado por Antígona, (ver la nota 20 a la presente obra), que remite a la asociación entre Primavera y muerte que ya vimos en otros textos suyos (nota 47 a *Tanto tienes*), al igual que a la época en que también se desarrolla la acción de *Melusina* (nota 6).

[58] Tres veces repite Antígona a la pregunta que también se reitera en igual número de ocasiones. Nueva vinculación con Jesucristo, quien afirma por tres veces que es el Hijo de Dios ante Pilatos, tantas como le había negado Pedro (*Juan*, 18, 7-38).

[59] Otras heroínas han regresado del infierno, para simbolizar la llegada de una vida renovada. Tal sentido aparece adquiere también en *La niña guerrillera*, uno de cuyos actos toma el epígrafe a partir de otro texto de nuestro autor: "Primavera bajo la nieve, Tania o Zoé, la heroica guerrillera rusa, como la que Simonov imagina en su Valia, nos sintetiza y representa, repitiéndonos simbólicamente, el mito clásico de la Primavera que vuelve del infierno" ("Cristal del tiempo. Añoranza y esperanza (El poeta Simonov)", en *El pasajero*,

de las sombras, iluminada, como el sueño,
como el amor, como la Primavera.

Vuelvo de entre las sombras
infernales, luminosamente, con
el alma encendida de amor
y de horror; de asombro y de espanto.

Vosotros no podréis seguirme. ¡Dejadme sola![60]

Me sigue el vuelo oscuro, el grito triste
de las negras aves solitarias, seguidoras
del rastro sangriento de la muerte.

"Allí donde yace el cuerpo muerto
se juntarán también las águilas"[61].

Y yo fui a disputarles su presa.

Un solo cuerpo muerto habíais ofrecido a sus garras,
como una afrenta y como un castigo.

---

pasajero español en América, I..., p. 87). Ver para esta cuestión, la nota 100 a *La niña guerrillera* y el subapartado "Fecha de creación y publicación de *La niña guerrillera*" en el estudio introductorio de dicha obra.

[60] "Como una llamarada encendida de pasión verdadera puso Don Juan su grito desafiador en los cielos: *¡Estrellas que me alumbráis / dadme en este engaño suerte / si el galardón en la muerte / tan largo me lo fiáis!* (...) Cuando nos enseña, magistralmente claro, el arte de quedarse solo. Solo con su destino; solo con su estrella; solo con su verdad. ¿Solo con su estatua? Solo ante el negro toro fatal de la noche estrellada que llena de silencio y de sombra, de *música callada*, la *soledad sonora* de su corazón, *vacío y solitario* como su estrella, y, como su estrella, palpitante. Cuestión humana, viva, latente y patente, palpitante, cuestión cordial y sideral, de corazón a corazón, de corazón a estrella, es la que Don Juan nos propone a voz en grito ante los cielos, ante la estrellada nocturna. ¿Tiene su pregunta otra réplica que la engañosa evasiva silenciosa de Antígona, reflejada, perdida en el astral laberinto celeste? ¿O la de la resignación dolorida, melancólica, desengañada, de Don Quijote ante las puertas del infierno? ¿No será la de Sancho recién salido de su purgatorio: *Dios me entiende y basta. Y no digo más aunque pudiera*?" (José BERGAMÍN, "Sancho Panza en el purgatorio", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 194 y 196).

[61] No hemos encontrado la cita de forma literal en la *Antígona* de Sófocles, aunque se parece mucho al sentido de los siguientes versos: "Y así los dioses ya no aceptan de nosotros sacrificios ni súplicas ni las carnes quemadas, ni traen buen augurio las voces de los pájaros, que han bebido el humor sangriento del difunto" (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, p. 439, vv. 1019-1022); o bien, "que a aquél en su sepulcro meter no lograréis ni aunque a las propias águilas de Zeus se les antoje devorar sus despojos en el trono divino" (*ibidem*, vv. 1039-1041).

No soy yo. Son ellas, las aves siniestras,
las que os acusan y condenan.

¿No escucháis sus gritos de muerte
como si clamaran por la justicia?

Junto murieron mis hermanos,
de una sola y única muerte,
cumplidora de un mismo destino.

¿Por qué habéis querido separarlos?[62]

¿En nombre de qué ley más poderosa que la de su sangre?
¡La de mi sangre!

Ellos murieron juntos, unidos por un mismo afán desesperado,
peleando el uno contra el otro para matar cada uno
en el otro lo que querían matar en sí mismos:
- su propia sangre -. Lo que yo quiero matar también en mí.

Los dos defendían una misma libertad,
una misma justicia. Pero no un mismo amor.

¡Si hubiesen derribado esas murallas separadoras
tal vez los dos se habrían juntado en otro abrazo
que no hubiera sido el de la muerte!
¡Por un mismo amor!

Vosotros habéis negado ese amor con vuestra Ley[63],
con vuestras murallas, con vuestra fuerza.
Y queréis prolongar el odio, más allá de la muerte,
separando sus cuerpos desangrados,
cuando ya la tierra ha bebido, juntándolas en una sola,

esa sangre suya.

Yo no derramaré más esta sangre[64].

---

[62] Nueva alusión a la lucha fratricida y a la separación de vencidos y vencedores tras la contienda civil española. Visión de la sangre como destructora, no como engendradora (ver notas 47 y 48 de *Medea, la encantadora* y nota 23 a *La hija de Dios)*.

[63] "*¿No has oído decir que Dios ha muerto*? Me arrojaba y claveaba como un dardo su angustia, Nietzsche. Pero bajo la humareda del fuego ibseniano latía aún la brasa viva, palpitante como el latente y patente testimonio humano de la sangre: *Dios es caridad*. Después, Kierkegaard y Unamuno" (José BERGAMÍN, "Por nada del mundo (Anarquismo y Catolicismo)", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*..., p. 61).

Aunque ahora escuche y mire como sonríe y florece

en sus praderas iluminadas la que regó esta tierra nuestra.

Porque escucho esa sangre que me grita en mi corazón.
¡No quiero ser vertida!
Porque la siento arder en mi rostro, prisionera,
diciéndome en el arrebatado de pudor virginal que lo
enciende y que lo ilumina. ¡Yo quiero ser fecunda!
¡Como si yo fuese la Primavera que vuelve del Reino sombrío
de los Infiernos para encender la sangre generosa
con que regar las siembras humanas de la vida!
¡No! ¡No! ¡No!
¡No quiero esa sangre mortal que me quema y que me consume!
No quiero oír, no quiero ver esa primavera.

¡Siento que se levanta en mí el orgullo, la ira,
de todo mi ser contra mi sangre!

¡No quiero vivir engañando el vacío de mi
corazón con su esperanza vana!
¡Ay de mí! ¡Demasiado la siento esta ilusión de vida
como si quisiera aprisionarme con sus mentirosos fantasmas!

HEMÓN *(CANTANDO)*

Tú no oyes lo que dices.
Tú no ves tu mirada. 30
Tu sombra desangrada
arranca tus raíces.

Te dices y desdices,
dichosa y desdichada,
diciendo todo y nada, 35
porque te contradices.

Lo que miras te asombra
porque tu voz se quiebra
cuando apenas lo nombra.

Eres como la hiedra 40
una mano de sombra
que acaricia la piedra.

---

[64] Decisión de Antígona que justifica el título de la obra, su negación a dar vida a otros seres que acaben muriendo, como su familia y ella misma (*cf. La niña guerrillera*, nota 113, *Melusina*, nota 145 y *Medea, la encantadora*, nota 30).

CORO. ¡Viva, viva Antígona![65]
EURÍDICE. ¡Por piedad! No tengas otro afán. Vuelve de tu Infierno.
ISMENA. ¡Por tu amor! Vive por tu amor. No tengas otra esperanza.
Vuelve de tu Infierno. ¡Como el sueño, Antígona!
EURÍDICE. No tengas otro afán.
ISMENA. Ni otra esperanza.
HEMÓN. ¡Vive para amar, para morir! ¡Antígona! Por piedad. Por tu amor.
EURÍDICE. ¡Vuelve, vuelve de tu Infierno! Antígona vuelve, por piedad.
ISMENA. ¡Vuelve como el sueño!
HEMÓN. ¡Como el Amor!
CORO. Vuelve como la Primavera.
Antígona no tengas otro afán. Ni otra esperanza[66].
¡Vive para amar, para morir, Antígona!
CREÓN. ¡Basta! ¡Basta!
¡Antígona! ¡Estás condenada a morir![67]
VOCES. ¡Es justo! ¡Es necesario!
¡Es injusto! ¡Es cruel!

¡Muera! ¡Muera!
¡Viva! ¡Viva!

EURÍDICE. ¡Piedad, Creón! [68]
ISMENA. ¡Amor!
HEMÓN. ¡Justicia!
CREÓN. ¿Quién pide Justicia?

---

[65] Exclamación que también fue referida al personaje de Melusina (*cf. Melusina y el espejo,* nota 152).

[66] "El hombre no está solo enteramente, como creía Nietzsche, más que cuando se encuentra sin Dios. Ensimismado. Que es todo lo contrario de enfurecido. Y de entusiasmado. Y ésa no es soledad verdadera, la del hombre sin Dios, sino mentiroso aislamiento. Separación de su ser en el mundo y por el mundo absorto de angustiosa nada. Cuando es anonadado el hombre por tal angustia, ensimismado en ella y por ella, deja de pensar al mismo tiempo que deja de existir. El ensimismamiento es suicida" (José BERGAMÍN, "Sancho Panza en el purgatorio", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 186).

[67] Frente a la actitud despótica de Creonte en la *Antígona* de Sófocles (SÓFOCLES, *Antígona,* en *Tragedias...*, pp. 401-450), la postura de este personaje en Bergamín se desdibuja como tirano, (ver nota 52 a *La sangre de Antígona*). La tragedia ya no se centra en el enfrentamiento entre ambos modos de entender las leyes (*cf.* el subapartado "Ley divina frente a ley humana" del estudio introductorio de esta pieza), sino que adquiere un tono más existencialista, pues lo realmente relevante serán las dudas, inquietudes y decisiones de la protagonista.

[68] Recoge nuestro dramaturgo los tres elementos sobre los que gira el conflicto de la tragedia en Sófocles, pues Antígona es el símbolo de la piedad o respeto por su familia, que obra según las leyes divinas frente a la justicia meramente terrenal, y que pierde por esta causa, la posibilidad de vivir su amor con Hemón Sófocles (SÓFOCLES, *Antígona,* en *Tragedias...*, pp. 401-450). Ver también el apartado "Antígona como mito" del estudio introductorio a *La sangre de Antígona.*

HEMÓN. ¡Yo, tu hijo!
CREÓN. ¿Qué justicia pides?
HEMÓN. ¡La de la vida!
CREÓN. ¿No temes mi cólera?
HEMÓN. ¡La temo por ti!
CREÓN. ¡No te conozco!
EURÍDICE. ¡No lo maldigas!
ISMENA. ¡Piedad!
HEMÓN. ¡Justicia!
ISMENA. ¡Amor!
VOCES. ¡Ay de ti, Antígona!
¡Sola y pura como tu estrella![69]
¡Como tu libertad!
¡Ay de ti, Antígona!
¡Ay de ti! ¡Ay!

(TODO QUEDA COMO EN SUSPENSO)

ANTÍGONA. *(RECITADO)*
He roto las cadenas de la sangre
que me unían a la vida por la muerte.

La fuerza de mi fuego, hecha una sola llama,
me consume y me apaga ante vuestros ojos.

Mi libertad es esa llama que destruye
aquello mismo que la sustenta.

Pero no me dejaré morir de ese modo, abandonada.
Soy libre. Estoy sola.

Y con la pureza de este amor mío, desesperado,
forzaré a la muerte hasta arrancarle su secreto.

¡Me libertaré también de mí misma!

¡Ay de mí! ¡De mi vida![70]

---

69 "Es como si la soledad, para decidirse mejor a serlo, para afirmar más y más a sí propia, necesitase la presencia de los demás. Paradójicamente, el andaluz, para estar solo, enteramente solo de verdad, necesita estar acompañado, necesita estar con los demás" (José BERGAMÍN, "Musaraña y duende de Andalucía", en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 172).

70 "El hombre solo, ensimismado, por primera vez en el mundo, separado de Dios, tiene miedo; un miedo espantoso, total; siente la plenitud totalizadora del miedo, porque siente, por primera vez, como plenitud, si vacío divino, la nada, el abismo vertiginoso del no ser. Se siente verdaderamente perdido" (José BERGAMÍN, "Mundo de perdición", en *Disparadero español, III: El alma en un hilo...*, p. 205).

¿Creéis que no la siento, mi vida, desgarrándome las entrañas?
¿No soy mujer?

¿No podré sentir en mi carne la alegría engendradora[71],
y en mi corazón romperse esta alegría
con el grito infantil de un sollozo?[72]

¿No estaría más sola? ¿No sería más libre, más pura,
cuando otra nueva vida naciera de mi sangre,
se alumbrara en mí, por mi deseo,
separándose de mis entrañas?

¡Siento esta vida mía, fuera y dentro de mí,
que me abrasa, que me consume!
¿Creéis que no me atormenta con su esperanza[73],
que no me acaricia con su ilusión,
como una mano poderosa, suavemente apretada con la mía,
sintiéndola fundirse con mi pulso;
con el latido precipitado de mi corazón libre,
solo, puro, palpitante?

---

[71] Tentación de la maternidad. La protagonista sofoclea manifiesta también su pena por morir sin haber podido casarse, pero reconociendo que es más fácil reemplazar a un hijo que a un hermano: "¡Ay tumba, nupcial cámara, subterránea vivienda que me guardará siempre y a la que marcho ahora para unirme a los míos, que en número tan grande recibió en la región de los muertos Perdéfone, de los que yo soy la última que allí baja y con mucho la que recibe peor muerte y más prematura! Pero tengo esperanza de llegar como un ser querido para ti, padre, y para ti, madre, y también para ti, persona de mi hermano; porque, cuando moristeis, yo con mis manos mismas os lavé y arreglé y os hice libaciones funerarias; y ahora contempla, Polinices, el pago que me dan por cuidar de tu cuerpo. Sin embargo las gentes sensatas pensarán que es justo un tal horror; pues, si hijo mío fuese o esposo el que por tierra se pudriera, yo nunca tal trabajo tomárame contra la voluntad de mis conciudadanos. ¿En virtud de qué ley lo digo? Reemplazar a un esposo difunto yo podía y tener hijos de otro marido; pero, estando en el Hades mis padres, no hay manera de que vuelva jamás a nacerme otro hermano" (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, p. 435, vv. 891-912).

[72] "La más profunda angustia del ser humano no es la de su muerte, sino la de su perpetuo nacimiento, de esa liberación que le expone, con más fuerza cada vez, al peligro de la existencia. No es el fin de la vida, es el fin de la infancia lo que inspira a los humano el más violento horror" (Paul Ludwing LANDSBERG, *Piedras blancas...*, p. 15).

[73] La lucha interior sobre la maternidad de la Antígona de Bergamín no aparece en su modelo griego (*cf.* nota 71) y nos revela un personaje quizá más humano y sensible. Recordemos que, para Bergamín, la sangre poseer un doble significado, el de regeneración o procreación, y el de pasión amorosa o "sangre que nos quema" por dentro. Así, "el sentido sacramental del matrimonio del que no debe excluirse (...) la procreación o generación de los hijos, sí es, sí debe ser, una consumación feliz del pecado contra el amor por su mismo fuego, el que nos quema por la sangre" (José BERGAMÍN, "La mano en el fuego", en *El clavo ardiendo...*, p. 72).

¿Creéis que no me penetra por los ojos,
por los oídos, por la piel, por mis sentidos temblorosos,
este musical encanto de luz, de olor, de amor, de Primavera?

¿No me véis? ¿No me oís?
¡Soy yo, la que desaparece, como el día,
ciñendo de una línea de sangre el horizonte!

¡Soy yo, la tenebrosa, la que enciende
ante vuestros ojos, la noche estrellada!

La que se apaga como una llamita trémula en la lumbre
escondiéndose entre las brasas, como un ascua ardiente.

¿Dónde enterraré para siempre esta luz de mi alma?

(SE OYE ENTRE BASTIDORES LA VOZ DEL NIÑO[74]
QUE GUÍA AL CIEGO ADIVINO)

NIÑO. *(CANTO SOLO)*
Ah:.....
.....

(CANTO Y ORQUESTA)

Prisionera del aire,
mi canción es un eco,
juguete entre las manos 45
infantiles del viento,
capullo de la sangre
entre los labios preso.
Flor, caricia de luz,
estremecido pétalo. 50
Verdor de la hoja viva;
oro de su destello
mortal, cuando el otoño
prende en ascuas el suelo.

(TIRESIAS Y EL NIÑO APARECEN EN ESCENA)

[74] Bergamín otorga importancia a este personaje que en Sófocles actúa como mero lazarillo de Tiresias y permanece en todo momento mudo (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, pp. 401-450). Su niñez le permite representar esa descendencia a la que se ha negado Antígona. Desconocemos los motivos de por qué en el texto aparece "Ah:....", como inicio y final a su intervención, aunque la acotación "*(canto solo)*" nos lleva a deducir que se trata de una melodía entonada a partir de esa única sílaba. En efecto, Bergamín estuvo trabajando con Salvador Bacarisse el aspecto musical de esta obra, como apuntamos en el apartado "Exilio en Francia (1954-1958). De la mano de Sófocles y Baudelaire: *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño*" del primer capítulo de esta tesis.

NIÑO. Escondido rescoldo. 55
Mi canción es un eco.
Una voz desangrada
temerosa de serlo.
¡Corazón de la brisa!
¡Palpitante deseo! 60
¡Lengua de viva llama!
¡Labio de puro fuego!

Mi canción no es un canto.
Mi canción es un eco.
Lo que dice mi voz 65
lo desdice el silencio.

Ah:.....
.....

TIRESIAS. *(CANTANDO)*
¡Oídme! ¡Oídme todos! ¡Oídme!
Mis ojos ven la lejanía, y están ciegos para lo cercano.
Los ojos de un niño, miran por mí.
¡Oídme! ¡Oídme todos!
¡Veo a lo lejos una llamarada sangrienta[75]!
Antígona no debe morir.
Si matáis su amor en vuestro corazón
mataréis en vosotros a todos los hombres.
¡Veo, veo un resplandor de llamas sangrientas!
El mundo arde en él, destruyéndose lentamente.

No se purifica, se consume[76].
A cada ciudad llevó el aguilucho en su pico
un despojo de sangre humana con hedor de muerte.
Y sembró su apestosa podredumbre entre los escombros.
¿Para qué queréis engendrar más hijos de sangre[77]

---

[75] También las llamas y la sangre se mezclan en *La hija de Dios*, nota 61.

[76] Bergamín habló en otros escritos suyos de ese fuego purificador o consumidor, asociándolo al amor y a la sangre: "La mano en el fuego" (en *El clavo ardiendo*..., pp. 59-126); o "Sancho Panza en el purgatorio" (en *El pensamiento perdido*..., pp. 181-196). En un fragmento del primero nos dice que "Santa Catalina de Siena nos ha hablado mucho y muy gustosamente de esa otra *dulzura* de la sangre que nos quema por el amor. Como nuestra Teresa de Ávila, la que nos dijo que *unas almas se purifican al arder y otras se consumen*. Y es un fuego purificador que no se extingue nunca del todo y que se acrecienta o disminuye en nosotros hasta la muerte y según nuestra muerte sea" ("La mano en el fuego", en *El clavo ardiendo*..., p. 63).

[77] Medea ya había exclamado: "No quiero hijos de sangre de varón, engendrados / en mis entrañas puras, para enterrarme en ellos. / La mirada del hombre los mató al engendrarlos / en mi cuerpo. ¡Mis ojos divinos eran ciegos! /¡No quiero hijos de sangre, porque arrancan

si los condenáis, vivos, al sepulcro?
¿Para qué defendéis vuestras ciudades, vuestros campos,
vuestras casas, si los condenáis a la muerte?
¡Habéis querido arrancarle a la vida su secreto,
violando el misterio de la virgen,
destruyendo la paz de su corazón!

¡Oídme!

Si condenáis a Antígona a morir,
destruís la paz de la vida para el hombre.
¿Por qué separáis a unos de otros
como si eso fuera lo justo. ¿Por qué?

¡Veo, veo, que los hombres arrancan al mundo su secreto
violando su misterio virginal,
para destruirlo todo con el horror de su dominio!
Veo que el hombre quiere vivir muerto,
encerrándose en los sepulcros, apresándose unos a otros.
Entre las sombras.
Como espectros, apagados fantasmas.
Hasta los más feroces animales le huyen.
Hasta los pájarracos de rapiña apartan del hombre su vuelo.

¿Por quién muere Antígona?
¿Por quién?[78]
Si el hombre pone barreras a su paso
abriendo trampas a sus pies. ¿Para qué muere Antígona?
Si su sangre se hiela en su corazón, se ahoga en su pecho,
perecerá para siempre con ella, con su rostro humano,
la paz de la vida sobre la tierra.

---

del alma /el poder de ilusión que los Dioses le dieron!" (*Medea, la encantadora*, vv. 35-40); y de igual manera se manifiesta la Niña (*La Niña guerrillera*, vv. 609-702).

[78] Preguntas con las que finalizará la obra: "¿Por qué muere Antígona? / ¿Por quién muere? / ¿Para qué muere?" (*La sangre de Antígona*, p. 426), y que ya aparecieron antes (*op. cit.*, p. 400). "Lo profundo en nosotros es el disparate. Cuando ahondamos en nosotros mismos, encontramos siempre ese disparate frustrado de nuestro ser: el que debió haber sido nuestra vida o lo que debió haber sido nuestra vida y, por una razón o por otra -por razones tontas, por tontería o tonterías- , hemos ido enterrando, invisiblemente, en nosotros, para siempre (...) Todos tenemos que vivir cumpliendo disparatadamente la pérdida del paraíso. Todos tenemos que tragarnos el disparate original de la discordante manzana. Porque el disparate es el hombre mismo. Somos un disparate divino. Somos el disparate de Dios. Somos su bala. Y el que lo seamos para perdernos o no, es el misterio de nuestra predestinación: el de la divina puntería. Entretanto, vivimos disparatadamente, aunque no queramos o no lo creamos. Por eso nos dijo en estúpido disparate Calderón que *el delito mayor / del hombre es haber nacido*. Haber nacido disparado, disparatado, dejado de la mano de Dios: lanzado por ella. Lanzado, echado del paraíso" (José BERGAMÍN, "El disparate en la literatura española" en *Al fin y al cabo (prosas)...*, pp. 56-57).

¡Que no muera Antígona!

CREÓN. ¡Tus palabras son delirantes! ¡Estás loco! [79]
¡Es justo que Antígona muera!

HEMÓN. ¡Es injusto!

EURÍDICE. ¡Es cruel!

ISMENA. ¡Es impío!

CORO. ¡Es injusto!
¡Es justo!

A VARIAS VOCES. ¡Debe morir! ¡No debe morir!
¡Vive! ¡Vive!
¡Muere! ¡Muere! ¡Antígona!

TIRESIAS. Sobre vosotros caerán las sombras infernales de los muertos
que con el vacío de sus ojos os abrirán las tinieblas para siempre.
¡Mirad a Antígona! ¡Miradla!
Por última vez sobre la tierra,
podrá mirar el hombre, en ella[80],
la sonrisa y las lágrimas de un rostro humano
que es el espejo vivo del alma que pierde.

(SALEN TIRESIAS Y EL NIÑO)

ANTÍGONA. ¡Ven, muerte, ven, como la Primavera![81]
Te espero, tan vencida y deseosa,
que apenas siento, apenas, temblorosa,
latir mi pulso, en tu anhelante espera. 70
No es la sangre, en mis venas prisioneras,
la que te busca a ti, la que te acosa.
Es ansia virginal de ser tu esposa
la de mi alma, ¡muerte!, en tu frontera.

Es más que amor, que soledad, que oscuro 75
latido de la sangre o que del llanto
sollozo que se rompe de tan puro.

Es tanto desearte ¡ay muerte!, es tanto,
que ya la Primavera me figuro
como una luz para cegar tu espanto. 80

---

[79] Sobre la "locura" para Bergamín, ver la nota 36. Creón pide la justicia de la muerte, mientras su hijo Hemón había defendido antes la justicia de la vida (p. 410).

[80] Antígona aparece como símbolo y modelo para la Humanidad (*cf.* el apartado del estudio introductorio de esta pieza, "*La sangre de Antígona*: la tradición dentro de la tradición").

[81] En los versos 67-80 se encierra un nuevo soneto, cuyo inicio y sentido recuerda un poema de Lope de Vega, "*Ven, muerte, tan escondida*", que Bergamín reproduce en *Tanto tienes*, vv. 111-154.

(CANTANDO)

¡Ven, muerte, ven como la primavera! ¡Ven!

FIN DEL ACTO SEGUNDO

ACTO TERCERO

CORO. Triste es nuestro afán pero más triste es nuestra pena al ver cómo Antígona vuelve a su soledad sin esperanza. Sin saber por qué muere, por quién muere, para qué muere[82]. Ni por qué se ha encendido para apagarse la luz de su alma. Por qué enciende la noche sus estrellas para que las apague el día.
Por qué se abre en flor el capullo si sus pétalos fueron su mortaja[83].
Por qué caen las lágrimas de sus ojos, como el rocío de la
Primavera, sonriendo en las praderas iluminadas.
¿Por qué muere Antígona? ¿Por quién muere? ¿Para qué muere?
Virgen como la luz, y, como la luz, solitaria.
Pura como su voz, como la nube, como el viento, y como el
corazón vacío y tenebroso de la llama.

(ENTRAN LOS DOS SOLDADOS DEL ACTO I CON ANTÍGONA)

---

[82] Recoge aquí y al final de esta intervención las tres preguntas que con anterioridad se había hecho Tiresias (pp. 414-415, nota 78) y que cerrarán la obra (p. 426).

[83] Las flores y las estrellas como símbolos de la caducidad de las cosas ya habían aparecido en *¿A dónde iré que no tiemble?* (nota 11) y en *Melusina* (notas 73 y 114).

SOLDADO I. Aquí tienes el pan y el vino.
SOLDADO II. Poco tiempo podrán durarte.
SOLDADO I. Si te dejas morir, cumplirás la Ley.
SOLDADO II. Aunque mueras por tu libertad.
SOLDADO I. Si quisieras morir libremente[84]...
SOLDADO II. ¡Aquí tienes mi espada!

(HACEN LO QUE DICEN Y SALEN)

ANTÍGONA. Los tristes ecos de la tarde muerta
que arrastra el viento de la noche fría,
se apagan ya, como se apaga el día,
callando pasos que el temor despierta.
(Canto de voces sin palabras)

Detrás de mí, cerrada está la puerta 85
que cerró el fin de la esperanza mía[85].
Como un sudario, la melancolía,
me va envolviendo con su sombra incierta.
La noche apaga, como apaga el viento
las luces de la tarde, trastornadas, 90
la lejanía de un amor que siento
como si se acallase en mis pisadas
ahogando el eco de mi sentimiento
con un rumor de voces apagadas.
(TOMA EL PAN, EL VINO Y LA ESPADA Y LOS COLOCA DELANTE DE SÍ)
(TOMANDO EL PAN[86])

---

[84] La única salida que se abre ante Antígona para incumplir la Ley es el suicidio, tal y como aparece en el modelo de Sófocles, aunque esta escena de su muerte no aparezca representada sobre el escenario, sino narrada – junto con la de Hemón - por un mensajero a Eurídice (SÓFOCLES, *Antígona*, en *Tragedias...*, pp.. 445-446, vv. 1192-1243).

[85] "La peripecia del autómata, decíamos, acaba en el pozo de la angustia; en la sima oscura de la conciencia humana que de modo admirable nos ofreciera la fantasía cervantina en el purgatorio quijotesco de Sancho Panza, cuando éste cae en la oscuridad de la noche, solo con su rucio, en tan honda cueva tenebrosa" (José BERGAMÍN, "La peripecia del autómata", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 161-162).

[86] En toda esta escena, Antígona reniega del cristianismo, al rechazar el pan y el vino, es decir, el cuerpo y la sangre que Jesucristo ofreció por toda la Humanidad al instituir la Eucaristía: "Mientras comían, Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y, dándoselo a los discípulos, dijo: Tomad y comed, éste es mi cuerpo. Y tomando un cáliz y dando gracias, se lo dio, diciendo: Bebed de él todos, que ésta es mi sangre del Nuevo Testamento, que será derramada por muchos para remisión de los pecados" (*Mateo*, 26, 26-28). Así lo recuerda Bergamín en otros textos suyos: "Y el hombre se hunde en el pozo oscuro de su angustia gozándose en esa ansiedad, en esa verdad, porque piensa encontrar en su fondo, como el eco de su corazón, el nocturno armonioso del tiempo que espejan las estrellas. (...) La máscara de la sangre fue, para los griegos, orgía musical, embriaguez dionisíaca. Para

¡Silencio![87] ¡Soledad! ¡Amor!
¡Tú, que fuiste semilla en la tierra, no alimentas más mi esperanza!
Murió el grano en el surco para que naciera y creciera la esperanza como una verde espiga. El aire la doblaba sin romperla, meciendo su sueño en un susurro de canto, acariciándola con sus dedos leves. Y el sol fue encendiéndola de oro para hacerla pura y secreta. Hasta que su corazón destrozado deshizo su sueño contra la piedra dura.

El fuego cosechó tu carne color de miel. Tu hechura es un panal vacío que no volverán a tocar mis labios; que se deshace entre mis dedos como arena.
(EMPIEZA A ROMPERLO Y DESMIGAJARLO)

Estás hecho de tiempo perecedero. Eres la medida fugitiva de su paso[88].

---

el pensamiento cristiano es el testimonio imperecedero de Cristo, embriaguez sacramental: *Tomad y bebed, esta es mi sangre*. La fe tiene que hacérsenos sangre para ser viva y verdadera - piensa San Pablo -: nueva sangre humana. La mágica transmutación del vino en sangre que para el pensamiento griego fue determinación mortal, destino trágico como la túnica sangrienta del centauro o la mar de sangre embriagadora de Dyonisos, se invirtió por el pensamiento cristiano convirtiendo la sangre en vino, alimento de vida, de inmortalidad. La sangre que fija un destino humano, el de los hijos de la sangre o de la carne, trágicamente mortal, deja de serlo cuando por la sangre inmortal que dio el Crucificado se trasmuta en espíritu permanente - *que sólo la sangre es espíritu* -, en amor imperecedero, en vino que despierta y no duerme, que hace soñar. *In vino veritas*. El pensar cristiano verifica por esta permanencia sacramental del pan y el vino la fe viva de Cristo" (José BERGAMÍN, "Noche y prodigio de los tiempos", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 145-146).

[87] "El orden y concierto espiritual, totalizador, poético, invisible, el universo del cristiano católico, es eso: esa revolucionaria *música celestial* que el incrédulo no percibe: porque más allá del *silencio eterno de los espacios infinitos* que *le espanta*, no siente esa armonía luminosa de la revolución de los astros, imagen aparente de la *callada música* del Universo, que es una respuesta profunda, silenciosa, de Dios. (...) Pensando o rumiando con el pensamiento en ello, dije alguna vez que *Dios da la callada música de su creación por respuesta a nuestro pensamiento*" (José BERGAMÍN, "La callada de Dios", en *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 192).

[88] La fe "es ajena a nuestra voluntad propia porque es don divino. Comentando el *querer creer* unamunesco, dije muchas veces que no solamente la fe no es querer creer, sino exactamente lo contrario, creer sin querer. Por eso se cree que se cree, como se cree que no se cree o que se duda. (...) La fe no se tiene, nos tiene. Y pendientes del tiempo mismo, de nuestra temporalidad. Tiempo que nosotros no transmitimos ni por nosotros puede transmitirse, por lo que la fe no puede tradicionalizarse como las creencias. No hay tradición de fe posible para el hombre porque la fe es divina, y aunque al parecer se temporalice en sus creencias no podrá humanizarse jamás; como no sea en la humanización deshumanizante o deshumanizadora de un Dios *Hijo del hombre*, misterio central del cristianismo, misterio de fe. Misterio o mito equivalente al del *superhombre* nietzschiano, paradójico afirmador trágico de una vida que no puede morir más que en el corazón del hombre, por la fe que lo cristianiza y deifica o endiosa en el tiempo, en el suyo, en el de su ser temporal. No hay una tradición posible de la fe, repito, sino de sus

¡Yo romperé tu corteza dura entre mis manos, pero no te tocarán más mis labios! ¡Ni siquiera para besar la espigada sombra del sueño, que se oculta en la blancura tierna de tu cuerpo vivo! ¡No! ¡No te llevaré más a mi boca! ¡Serás alimento terrestre de las aves pasajeras del cielo![89]
(VA DESHACIENDO EL PAN Y ARROJÁNDOLO COMO HA DICHO)
(TOMA EL VINO)

¡Sangre que no eres sangre![90]
¡Tú no sacias nunca la sed del alma!
¡Tú no das otra vida ni otra muerte que la ilusión de los sentidos![91]
¡Mientes cuando dices la verdad!
Engañas mentirosamente al corazón cuando haces temblar en los labios las palabras reveladoras[92].

---

creencias o sus descreimientos" (José BERGAMÍN, "El pan en la mano", en *El clavo ardiendo...*, pp. 25-26).

[89] "Si no he tenido en mi vida / en donde caerme muerto / ¿para qué voy a querer / después de morir tenerlo? / No quiero nicho, ni tumba, / ni caja, de pudrideros. / Si hay una fosa común / echad en ella mi cuerpo: / o, si no, al mar; o dejadlo / en el campo, sobre el suelo, / para que lo queme el sol / o se lo coman los cuervos" (*Poesía, VII*, p. 70).

[90] "El acto orgiástico de la tragedia griega es en la comedia española católica, acto sacramental. Pero en el acto sacramental, purificador, cristiano, la sangre no se viste por fuera para enmascarar a la muerte, porque esta sangre sacramental no es la del vino dionisíaco de la embriaguez orgiástica, sino que este vino el de la sangre, el del *verdadero Dios Sangre* que enciende por dentro la vida para iluminarla de pasión racional, de razón divina. (...) El entendimiento, la inteligencia, del *acto sacramental* católico, se ilumina por esa sangre, que le enciende, que le enfervoriza de poesía" ("La pura verdad por el arte de vestir al muñeco", José BERGAMÍN, *Mangas y capirotes...*, pp. 70-71).

[91] "Mientras la máscara de la sangre, para el griego, es el velo que al descorrerse manifiesta la vanidad generadora de su ser en el tiempo, y por el tiempo, para el tiempo -y por eso la sangre embriagadora de la vid le alimenta trágicamente de desesperanza -, la máscara de la sangre, para el cristiano, es la revelación de Cristo, y por eso es el alimento sobrenatural de su espera. A la sangre hecha vino de la desesperanza divina, de la embriaguez dionisíaca, responde - repitámoslo todavía- el vino hecho sangre, de Dios, la embriaguez humana de la fe por la esperanza" (José BERGAMÍN, "Música y máscara de la sangre", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 128).

[92] "Esta luminosa revelación humana de la muerte, en la sangre o por la sangre, que puede ser un vino, o en el vino, que puede hacerse sangre, es una suprema exaltación del hombre por la desesperación o por la esperanza; una embriaguez, una borrachera divina; borrachera de fe que llena el pensamiento humano de Dios; de su ser pleno, total y único; o de vacío - le llena de vacío- de no ser, de nada, de angustiosa desesperanza. El hombre, al extremo de su destrucción temporal, de su contratiempo dramático, puede encontrarse totalmente perdido o plenamente absorto en la totalidad superada, trascendente, de su ser mismo. (...) No tiene el hombre otra cuestión, otro problema por resolver que el de la muerte, el de su propia muerte. (...) Y ante él se disfraza o enmascara sangrientamente. Se emborracha de sangre. Y no por gusto sólo, por este gusto de la sangre, de su sangre, sino por última y primera necesidad de ser o hacerse, en el tiempo, por el tiempo y contra el tiempo, de ese modo. Por la íntima y suprema razón de su ser vivo que por esta máscara de la sangre que le ciega, se le oculta se le revela y trasparenta. Que por eso afirmó San Pablo

Eres huidizo y delirante.
No tienes voz, no tienes canto, no tienes palabras verdaderas.
Eres como una herida palpitante abierta en el alma que se ahoga en su respiro.

Finges los colores del fuego, pero no eres llama, y en ti no se esconde la luz.
¡La tierra es tu sed!
¡Vuelve a ella!
(LO VA VERTIENDO POR EL SUELO)

¡Vuelve a tus raíces infernales, que aprisionan entre tus brazos retorcidos tus frutos de muerte!

(A LA ESPADA[93]*)*
¿Y eres tú la que vienes a darme la libertad? ¿Pues cuándo la diste? ¿A quién se la diste?
¡Nunca has sido libertadora!
Tú no eres la llave del corazón, aunque te clavas en el pecho, ahincándote en él para abrirle paso a la sangre. Tú no la libertas, la derramas, aprisionándola en la huida.
¡Matas sin morir!
¡Eres mi peor enemiga!
¡No te tomaré en mis manos para herir mi pecho, sino para clavarte en la tierra señalando con tu empuñadura la entrada sepulcral del infierno!
Se acerca a mí, se acerca todavía más sola, pura, fuerte, deseada, como un espejo, la heridora espada que desespera la esperanza mía. No es que me acerque a su presencia fría, - helando mi pasión de amor, callada -; es que me aleja de la vida amada encendiendo la muerte de alegría.
No la sentí en la cumbre transparente - del puro sentimiento enamorado - que heló mi corazón hora tras hora -, y le presiento ahora, en la vertiente del morir, como arroyo desatado: ¡que es la sangre en mis ojos la que llora!

(APARECEN LAS DOS SOMBRAS DEL ACTO II[94]*)*

SOMBRA DE P. ¡Antígona!
SOMBRA DE E. ¡Antígona!
S. DE P. ¿Por qué nos dejas?
S. DE E. ¿Por qué nos abandonas?

---

que la fe tiene que hacerse sangre en nosotros, hacerse nuestra propia sangre" (*op. cit.*, p. 123).

[93] Tercera negación de Antígona, como Pedro, a Jesucristo (*Lucas* 22, 54-62). Negar la espada es rehusar el sacrificio de los mártires cristianos, que tienen en san Pablo un buen ejemplo y también olvidar las palabras de Jesús: "no penséis que he venido a poner paz en la tierra; no vine a poner paz, sino espada" (*Mateo*, 10, 34). Ver también la nota 94 a *Tanto tienes.*

[94] En esta escena y en la siguiente, los "muertos" y los "vivos" intentan que Antígona no se suicide.

S. DE P. ¿Por qué apartas el pan de tus labios?
S. DE E. ¿Por qué viertes el vino?
S. DE P. El pan que rechazas es tu cuerpo.
S. DE E. El vino que derramas es tu sangre.
S. DE P. La espada que clavas en la tierra es nuestra espada.
S. DE E. Con ella cierras sobre nosotros las puertas del infierno[95].

LAS DOS
SOMBRAS. ¡Óyenos, Antígona!
S. DE P. ¿Por qué nos rechazas?
S. DE E. ¿Por qué nos abandonas?
ANTÍGONA. Escucho vuestra voz cuando escucho un lamento. 95
Cuando escucho un suspiro, os oigo sollozar.
Me cerca el alma y crece un ansia de llorar
cuando escucho las hojas movidas por el viento.

No sé lo que dice este estremecimiento
que es temor de los ecos que me hicieron callar: 100
como el rumor del viento, como la voz del mar,
con un suspiro largo, con un sollozo lento.

¡Sombra que entre las sombras se esconde estremecida!
¡Palabra temerosa de su propio temblor!
En manos del silencio abandono mi vida[96], 105
ahora que, por callarla, la siento sin dolor.
Muda como la sangre que brota de la herida.
Muda como la muerte. Muda como el amor.

VOCES:
CORO ¡Óyenos!

---

95 "El verdadero desenlace dramático en Calderón (...) es sacramental: es el sublime disparate sacramental, en que creemos los católicos,de la presencia viva y verdadera de Cristo en la hostia consagrada por las palabras divinas; y por la *palabra* divina. El disparatado intelectualismo calderoniano (...) dibuja así su pensamiento refiriéndolo siempre al enorme disparate de su fe, tan humana como divina (...) Es otra *risa en los huesos* del disparadero teatral calderonianao, afirma también con su esqueleto, como todo esqueleto, para el católico cristiano el esperado disparate final de la resurrección de la carne: del cuerpo y alma inmortalmente juntos; de la eterna vida" (José BERGAMÍN, "El disparate en la literatura española" en *Al fin y al cabo (prosas)...*, pp. 50-51).

96 "A esa pretendida ausencia divina respondía *con un frío silencio al silencio eterno de la divinidad*. Esto es, con un silencio negativo como el hamlético; un silencio de signo contrario al divino, al positivo, afirmativo de Dios: contrario a la cruz. Silencio lineal, espacial, que es raya invisible en el cielo; silencio de raza, de razón: silencio del linaje humano caído; orgullo; trazo de la sombra del ser que raya o subraya mortalmente la vida; silencio espantable, vacío, que resta, que quita como el de Hámlet: que nos espanta porque nos niega solamente, porque nos mata, nos deshace (...); porque nos desdice y nos miente. Silencio aparente que engaña, silencio teatral" (José BERGAMÍN, "La callada de Dios", en *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 194).

EURÍDICE,
ISMENA Y
HEMÓN ¡Antígona, no te dejes morir![97]
¡Haz que llegue a nosotros tu voz!
¡Óyenos!
¡Rompe el silencio con tu grito!
¡Que al menos escuchemos tu llanto!
¡No mueras! ¡No mueras!
¡Vive! ¡Vive!
¡Ten esperanza!
¡Iremos a salvarte!
¡Escucha nuestras voces!
¡Óyenos!
¡Espera! ¡Espera!
¡No dejes de esperar![98]
¡Iremos por ti!
¡Háblanos, Antígona!
¡Aunque no pueda llegarnos tu voz, háblanos!
¡Aunque hables solamente contigo,
adivinaremos tus palabras!
¡Espera! ¡Espera! ¡Espera![99]

---

[97] "Se refiere, precisamente, a esa honda, íntima, permanente angustia de nuestro ser ante la vida, que es, por lo que es nuestra propia vida, ante la muerte. También pasó por mí, en la adolescencia, aquel momento que expresó Huysmans con la imagen ineludible de una necesaria, precisa, irreparable elección entre un crucifijo y una pistola. Por eso dije, alguna vez, que si yo creyera en la muerte me pegaría un tiro. No es ésta otra cosa, a mi parecer y usando la terminología de la religión que profeso, que la natural voluntad infernal que tiene el hombre de cumplir su destino; esto es, de condenarse, o sea de suicidarse viviendo fatalmente o muriendo voluntariamente, matándose de repente. Pues esta voluntad de condenarse el hombre a su propio juicio es el querer más definitivo: el de la muerte. No hay, en mi sentir, misericordia o comunión natural humana que mitigue en nosotros este voluntario y placentero suplicio; este odio amoroso de nosotros mismos, este, como le dijo acertadamente Barrés, *plaisir de detruire*. Lo que llama el hombre vivir, gozosa o dolorosamente, no suele ser más que esto: destruirse" (José BERGAMÍN, "El clavo ardiendo", en *Cruz y Raya. Antología...*, pp. 437-438).

[98] "Hay que esperar: y si se desespera, reintegrarse por la fe, por la caridad, a la eterna esperanza. Que pasará el fuego, el terremoto, el vendaval, y vendrá el vetecillo silbador, con apenas estremecimiento de aire, a murmurarnos, al oído, la verdad eterna" (José BERGAMÍN, "Si o no, como Cristo nos enseña", *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, p. 180).

[99] "Para el cristiano, como decíamos en España, *hacer tiempo* significa esperar. Y por esperar, por hacer tiempo, se desespera. La desesperación, se ha dicho, no es lo mismo que la desesperanza. La desesperanza de Prometeo no es lo mismo que la desesperación de Segismundo. La desesperación del que espera, es afirmativa; enciende de pasión, de cólera, de impaciencia viva, su deseo. La desesperanza nos niega. De la afirmación desesperada de la vida en el tiempo, y por el tiempo, puede surgir el hombre nuevamente, recuperado en la esperanza. De la desesperanza, negadora del hombre mismo, sólo pueden nacer los dioses. La desesperanza de los griegos afirmaba, por eso mismo, por su negación humana, en

ANTÍGONA. ¿Qué espera ya mi vida si no espera la muerte?[100]
¿Si la muerte no tiene espera para mí?
Esperar, ¿qué? ¿Quién puso la esperanza en la muerte?
¡Si la tierra nos quiere sólo para vivir!
Nada tiene esperanza más allá de la vida.
¡Y la vida no tiene esperanza de amor!
Quisiera que una mano[101] me arrancara del pecho - como una lengua muda - mi propio corazón.
¡Una mano de sombra que acaricie mi cuerpo, que enmudezca mi alma, que me arranque la voz!
Una mano que fuera igual que la de un niño - engendrado en mi sangre por mi oscuro dolor- : que dentro de mi cuerpo apagara mi sangre como una llama pura de estremecido ardor.
Una mano - mi mano - que pudiese, -¡sin sangre! - ahogar dentro del pecho esta palpitación.
¡Ay, si mi propia mano pudiese - sin herirlo - detener el latido del tiempo en su temblor!
¡Una mano de sueño que acaricie mi sombra!
¡Una mano de sombra que apague la voz!

(CUANDO ANTÍGONA SE QUITA LA CINTA Y LA PONE EN EL CUELLO PARA COLGARSE[102]*, SE HACE EL OSCURO Y SE OYE UN GRAN*

---

definitiva, la divinidad total y totalizadora del mundo, la plenitud divina del mundo. La desesperación. La desesperación afirmativa del cristiano afirma todo lo contrario: la humanidad de Dios" (José BERGAMÍN, "Música y máscara de la sangre", en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, p. 127).

[100] El tema de la esperanza cobra gran relevancia en la obra de Bergamín. Aparece como cuestión fundamental en su libro quinto de poesías, titulado, significativamente, *Esperando la mano de nieve*, pero también en otros poemas: *Poesía, I*, p. 122 y 190; *Poesía, II*, p. 56; o *Poesía, III*, p. 146 y 173. Y también trata de ella en diversos ensayos: "La muerte vencida" (en *Prólogos epilogales...*, pp. 39-47); "Horror y tedio" (en *Al fin y al cabo...*, pp. 73-185); "Sí o no, como Cristo nos enseña" y "La callada de Dios" (en *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España...*, pp. 167-180 y pp. 191-201, respectivamente); "La pura verdad por el arte de vestir al muñeco" y "La cólera española y el concepto lírico de la muerte" (en *Mangas y capirotes...*, pp. 25-74 y pp. 77-132 - destacando las opiniones vertidas en las páginas 38-39, 46, 68-69, 91-93 y 102 -); "Música y máscara de la sangre", "Noche y prodigio de los tiempos", "La peripecia del autómata", "El pozo de la angustia" y "Sancho Panza en el purgatorio" (en *El pensamiento perdido...*, pp. 105-196, aunque de modo especial en las páginas 109, 110, 127-128; 138-139, 141-142, 155-156, 166-167, 169, 186 y 191-192); "Añoranza y esperanza (El poeta Simonov" (en *El pasajero, peregrino español en América, I...*, pp. 77-88); y "Pintar como querer" (en *Hora de España: Antología*, Madrid, Turner, 1975, pp. 132-145).

[101] Bergamín había recreado la imagen de la muerte como "mano de nieve", procedente de la rima VII de Bécquer (*Rimas*, edición de José Luis Cano, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 31), 1995, p. 117), en diversos poemas: *Poesía, III*, p. 11; *Poesía, IV*, p.22, 151, 165 y 195; *Poesía, V*, p. 12, 134, 148, 175 y 194; y *Poesía, VII*, p. 23.

ESTRÉPITO COMO DE TRUENO DE TORMENTA, LLANTOS, GRITOS, GEMIDOS, VOCES ININTELIGIBLES. DESPUÉS CON LUZ DE AMANECER VA ILUMINÁNDOSE LA ESCENA, DISTINGUIÉNDOSE EN ELLA EL CUERPO COLGADO DE ANTÍGONA (MÁS LEJOS O CERCA, SEGÚN SEA EL DE LA PROPIA ACTRIZ O UN MUÑECO[103]). APARECEN TODOS LOS PERSONAJES Y EL CORO ANTE EL CUERPO COLGADO Y BAJO ÉL, Y MUY VISIBLE EN EL CENTRO DE LA ESCENA, LA EMPUÑADURA DE LA ESPADA QUE ANTÍGONA CLAVÓ EN EL SUELO.)

(LAS VOCES ALTERNADAS DE CREÓN, EURÍDICE, HEMON E ISMENA VAN CANTANDO)

VOCES
CORO ¡Antígona! ¿Por qué nos dejaste?

CREÓN,
EURÍDICE E
ISMENA. ¿Por qué rechazaste tu pan?
¿Por qué vertiste el vino?
¿Por qué clavaste en la tierra la espada?
El pan que diste al aire, a las aves del cielo, era tu cuerpo.
El vino que vertiste en la tierra, que devolviste a sus raíces
infernales, era tu sangre.
La espada que clavaste en la tierra era nuestra espada.
¡Con ella has abierto para nosotros la puerta del Infierno[104]!
¡Y tu sangre no prevalecerá contra ella!
CORIFEO. Temblando está la muerte de sentirme
a sí misma sonora de vacío, 110
de no poder, siendo un espejo[105] frío,
fijar la imagen en que compartirse.

---

[102] Uno de los grandes aciertos de nuestro dramaturgo es el de aunar símbolos de diversas culturas. En este caso, la Antígona clásica se ahorca: "ella estaba colgada del cuello y su dogal era como una cuerda de lino retorcido" (SÓFOCLES, *Antígona,* en *Tragedias...*, p. 446, vv. 1221-1222); al igual que el discípulo que traicionó a Jesucristo: "Viendo entonces Judas, el que le había entregado, se arrepintió y devolvió las treinta monedas de plata a los príncipes de los sacerdotes y ancianos, diciendo: He pecado entregando sangre inocente. Dijeron ellos: ¿A nosotros qué? Viéraslo tú. Y arrojando las monedas de plata en el templo se retiró, fue y se ahorcó" (*Mateo*, 27, 3-5). Los dos mueren desesperados, por perder la fe en la vida, una, y en la misericordia divina, el otro. Ambos motivos son válidos para justificar la muerte de la protagonista bergaminiana.

[103] Recordamos que para Bergamín el teatro es el "arte de vestir al muñeco" (ver la nota 120 de *Melusina* y la nota 159 a *Tanto tienes*) y, de ahí, su afán por mostrar ese "engaño a los ojos").

[104] Tras poner de manifiesto el rechazo por parte de Antígona de los tres símbolos cristianos - el pan, el vino y la espada -, se alude una vez más a lo infernal (ver nota 14) vinculándolo, una vez más, con un pasaje del Evangelio: "Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ellas" (*Mateo*, 16, 18).

[105] Sobre el espejo, ver *Medea, la encantadora* (nota 66), *¿A dónde iré?* (nota 13) y *Melusina y el espejo* (notas 19, 20, 30, 31 y 41).

Sintiendo que no puede convertirse
ni en eco, ni en reflejo, su desvío
se hace, huyendo de sí, no el del río, 115
solitario temor de repetirse.

La tumba no enmascara sus despojos,
que fueron desengaño por mortales;
porque cuando nos mira con sus ojos
por sus cóncavos huecos sepulcrales, 120
no tiene ya la muerte más antojos
que pudores de sombras terrenales.

CORO. ¡Silencio! ¡Soledad! ¡Amor![106]

VOCES. ¿Por qué muere Antígona!
¿Por quién muere?
¿Para qué muere?[107]
Virgen como la luz y como la luz solitaria.
Pura como su voz, como la nube,
como el viento...
Y como el corazón vacío y tenebroso de la llama.

FIN

[106] "La criatura humana es una divina sucesión amorosa en el mundo. *Todo pasará*, dice San Pablo, *y sólo quedará el amor*. Por eso el crimen, para el hombre, es romper esta sucesión amorosa: destruir la vida; lo cual no es romper el orden natural o artificial de una justicia humana, sino interceptar el camino, cortar el paso al amor divino, a la divina sucesión del amor, que es la propia vida del hombre; no es alterar el orden natural de la moral o de la justicia: es destruir el orden sobrenatural del amor; el orden de la caridad; la voluntad divina" (José BERGAMÍN, "Pasar y suceder", en *Disparadero español, III: El alma en un hilo*..., p. 230).

[107] Tercera repetición de las preguntas sobre la muerte de Antígona, que ya había aparecido en las páginas 414-415 y 426.

PRESENTACIÓN DE *LA CAMA, TUMBA DEL SUEÑO*

Poseemos dos ediciones de *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*. Ambas aparecen en revistas españolas, especializadas en teatro: *Primer Acto,* Madrid, 198 (marzo-abril de 1983), pp. 70-80; y *Art Teatral (Cuaderno de minipiezas ilustradas*), Valencia, año IV, 4 (1992), pp. 7-15. Como texto base hemos elegido el que ofrece *Primer Acto,* por ser la primera edición conservada, porque incluye la posible fecha de la obra - "(José Bergamín, París, 1956, 26 de junio)" – en la última página y la explicación de la fuente en la primera, y, además, porque apareció impresa en vida del autor.

Hemos introducido algunos cambios ortográficos en nuestra edición, aunque se aparten de la norma establecida por el editor de *Primer Acto* y de *Art Teatral*. Así, hemos acentuado ÉL y ÉL, ENMASCARADO siempre que aparecen, y añadido la tilde en otras palabras inacentuadas en ambas ediciones: "Ése es un descubrimiento" (p. 433); "Ésta no se puede abrir" (p. 434); "Pues para saber dónde estamos" (p. 434); "ésta es nuestra casa" (p. 438). Por el contrario, hemos suprimido el acento en: ¡quia! (p. 436) y enmendado erratas como: "provocadora" en lugar de "provocatoria" (p. 436); "sonámbula" en vez de "sonambúlica" (p. 439).

Las variantes entre ambos textos son escasas y poco significativas. De esta forma, hemos optado por no anotar las que se deben a cambios de puntuación y reseñar en esta presentación, y no en nota al pie, los cambios más significativos entre ambas versiones, indicando en cada caso qué lectura hemos elegido. Por tanto, hemos optado por "Cuando uno se encuentra es siempre por la primera vez" de *Art Teatral* en lugar de "Cuando uno se encuenta es siempre por la primera vez" (p. 430) que presentaba *Primer Acto*; "Sobre todo" (p. 431) y "¿Estaremos en ella?" (p. 432) en *Primer Acto* frente a "sobre todo" y "¿estaremos en ella?" de *Art Teatral;* "Tontería es estar aquí los dos" de *Art Teatral* en lugar de "Tontería estar aquí los dos" de *Primer Acto* (p. 433); "hiciera", "deben de ser" (p. 434) y "Ni ésta tampoco" (p. 435) de *Art Teatral* por "hiciere", "deben ser" y "Ni esta tampoco" de *Primer Acto*; "Al contrario" de *Primer Acto* en lugar de "al contrario" de *Art Teatral* (p. 435); "*(Sobre ascuas)*" de *Art Teatral* en vez de "*(Sobre áscuas)*" de *Primer Acto* (p. 435); "Un tonto que no sabe decirte que te" de *Primer Acto* mientras ponía "Un tonto que sabe decirte que te" en *Art Teatral* (p. 437); "Y si somos otros" de *Primer Acto* por "Y somos otros" (p. 438); "A qué benéfico" y "*mecánicamente*" de *Primer Acto* en lugar de "A que benéfico" y "*mecanicamente*" de *Art Teatral* (p. 440), "¿Soy yo un sueño?" de *Primer Acto* frente a "¿Soy un sueño?" de *Art Teatral* (p. 442); y "¿Hace mucho que estamos aquí?" de *Primer Acto* por "¿Hace mucho tiempo que estamos aquí?" de *Art Teatral* (p. 443).

LA CAMA, TUMBA DEL SUEÑO
O
EL DORMITORIO

(1983)

El original, en francés, titulado "Le lit tombeau du rêve ou la chambre au couclar", se inspira en el poema en prosa de Baudelaire, leído por el fantasma: "La chambre-double"[1].

(SEGUNDA VERSIÓN)

PERSONAJES

ELLA (veinte años).
ÉL (veinte años).
ELLA, ENMASCARADA[2].
ÉL, ENMASCARADO.

La acción en cualquier parte. Época contemporánea[3].

ACTO ÚNICO

La escena, una alcoba moderna de buen gusto[4]*. En el centro, una inmensa cama matrimonial lujosamente ataviada de blanco, azul o rosa. Grandes almohadones a la francesa, entreabiertas las sábanas en pico por ambos lados, como recién preparada para acostarse. Al fondo, y una a cada lado de la cama, puertas cerradas. A un lado, un enorme ventanal también cerrado. Pocos muebles y todos clásicos, sencillos. Trozos de*

---

[1] Como el propio Bergamín nos señala, el título y la obra surgen de un poema en prosa de Baudelaire, "El doble aposento", que se publica en *El spleen de París* (ver la traducción castellana en Charles, BAUDELAIRE, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 375-376). Toda esta explicación no aparece en el texto que publica *Art Teatral.*

[2] Para el motivo de la "máscara" y los "enmascarados" en el teatro de Bergamín, ver la nota 7 a *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza*.

[3] Sobre la ubicación "intemporal" de la obra, véanse el apartado "Situación y estructura de la obra" del estudio introductorio a *la cama, tumba del sueño.*

[4] El poema citado de Baudelaire empieza describiendo "Un aposento que se asemeja a una fantasía, un aposento verdaderamente espiritual, cuya estancada atmósfera está ligeramente matizada de azul y de rosa" (Charles BAUDELAIRE, "El doble aposento", *El spleen de París*, en *Obras completas...*, p. 375. A partir de ahora lo citaremos como "El doble aposento", seguido de la página correspondiente). Tal y como veremos EL ENMASCARADO en su primera intervención recita estas mismas palabras (*La cama*, p. 439).

muselinas blancas, azules y rosas, esparcidos por todas partes. Una lámpara de mesa encendida difunde una claridad suave, acogedora. El conjunto de la habitación lo más parecido al que fuera expuesto en el escaparate de una mueblería de lujo. Todo amable, cómodo y bonito.

Es de noche. Puede oírse una musiquilla de aristón o caja de música de juguete.

La escena aparece al levantarse el telón sola y silenciosa. Dura esta pausa lo que dure la paciencia de los espectadores para sostenerla. Luego saldrán del público[5]*, como si se levantasen de sus asientos en la sala, atraídos por el mágico encanto sensual de la alcoba, un muchacho y una muchacha. Visten de calle, modestamente pero con elegante sencillez. Aparentan tener veinte años. Ella es bonita, esbelta, tímida y resuelta a la vez, graciosa. Él, ágil, guapo sin exceso, desenvuelto y temeroso a la par, simpático. Separadamente suben al escenario sin verse. (Habrá dos escalerillas una a cada lado del proscenio, poco visibles para el público). Suben como hipnotizados por el atractivo de la alcoba. Sólo al llegar al centro de la escena, ante la cama, se encuentran los dos frente a frente, sorprendiéndose.*

---

[5] Ya en el segundo epílogo de *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza*, Bergamín había introducido una brevísima escena entre dos enamorados denominados simplemente como ELLA y ÉL y que transcurría también en el espacio físico de un teatro (*Tanto tienes*, p. 56). Por otro lado, funde en esta brevísima pieza dos de los pilares en los que se basa el teatro – actor y público -, según la teoría que expone en sus "Acotaciones a *Medea"* (ver nota 88 a dicha obra). Ambos rasgos vinculan a esta pieza con una trilogía del teatro dentro del teatro de Pirandello. Y "no sólo porque en todas ellas la acción tiene lugar expresamente en el escenario y en el patio de butacas, en un palco o en los pasillos o el vestíbulo de un teatro sino, además, porque se representa en ellas cualquier posible conflicto entre los elementos del teatro: personajes y actores; autor, director y ayudante de dirección; críticos teatrales y espectadores, interesados o no" (Luigi PIRANDELLO, "Premisa", a *Seis personajes en busca de autor, Cada cual a su manera, Esta noche se improvisa,* edición de Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 179), 1998, p. [79]). Bergamín escribió una dura crítica sobre el teatro del dramaturgo italiano, tal y como puede leerse en "Criba. Las cosas en su punto", (*España*, Madrid, 404 (12 enero 1924), pp. 8-9); aunque, más tarde, afirme sobre él: "el unamuneso Pirandello, siempre truculento y tramposo; pero con tan auténtica realización escénica de esas mismas trampas y trucos que nos ofrece, que, como un prestímano, nos escamotea la conciencia misma que nos da" (José BERGAMÍN, "Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación", *El pasajero, peregrino español en América*, *III*, México, Séneca (Otoño, 1943), p. 23) .

Escena Primera

ELLA y ÉL

ELLA. ¿Quién eres tú?
ÉL. ¿Y tú?
ELLA. ¿Qué haces aquí?
ÉL. No sé. Aquí estoy.
ELLA. Lo mismo que yo.
ÉL. ¿Por dónde has entrado?
ELLA. No lo sé... no me acuerdo.
ÉL. Yo tampoco...
ELLA. ¿Entonces cómo estamos aquí?
ÉL. Tal vez soñando[6]...
ELLA. ¿Cuál de los dos sueña?
ÉL. Los dos quizás.
ELLA. ¿Al mismo tiempo?
ÉL. Y juntos.
ELLA. ¿Y qué estamos soñando?
ÉL. Ya lo ves.
ELLA. Sí, ya lo veo...
ÉL. ¿No te gusta esta alcoba?
ELLA. Sí y no...
ÉL. Suponte que fuera la nuestra...
ELLA. No puedo suponerlo. Ni siquiera nos conocemos.
ÉL. Tanto mejor. Nadie se conoce antes de encontrarse.
ELLA. ¿De encontrarse cómo?
ÉL. Como nosotros. Como ahora tú y yo. Por la primera vez...
ELLA. Cuando uno se encuentra es siempre por la primera vez[7].

---

[6] Cobra en esta obra importancia fundamental el sueño como indicio de irrealidad, o bien, de otra realidad. Para la relación entre vida y sueño en Bergamín, ver la nota 12 de *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza.* Nuestro dramaturgo, en poemas como los que reproducimos a continuación parece experimentar la misma sensación que sus dos protagonistas: "Eres como una sombra perseguida / por el anhelo vivo de su llama: / te crees libre porque eres prisionera / de la luz y del fuego de tu alma. / Tu corazón es eco del latido / de otra sangre, lejana: / y tu voz de otra voz que no es la tuya / es débil resonancia. / La vida que tú sueñas no es tu vida; / tu amor no es el amor con que tú amas: / otra vida, otro amor, te están soñando / sin que tú sepas nada" (*Poesía, II*, p. 21); "Estoy soñando que sueño / sin despertar todavía, / como si no fuera yo / el soñador de mi vida. / Como si fuera una sombra, / y no lo fuera la mía, / una sombra que se sueña / soñadora de sí misma" (*Poesía, II*, p. 22).

[7] Aforismos similares a éste sobre la misma idea aparecen también en su libro *El cohete y la estrella* (1923): "Podrá suceder que al final de tu pensamiento vuelvas a encontrarte en el principio, pero nunca te encontrarás como al principio" (*El cohete y la estrella* y *La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra, (Letras Hispánicas, 138), 1981, p. 80).

ÉL. Por primera vez nos encontramos ahora en esta alcoba; pero sin saber cómo ni por qué.
ELLA. Se nos habrá olvidado.
ÉL. Es posible. Hagamos algo para recordarlo.
ELLA. ¿Recordar qué?
ÉL. Esto. Por qué estamos aquí, los dos. Cuándo vinimos, y de dónde.
ELLA. De dónde vinimos no me acuerdo. Cuándo, sí: ahora mismo...
ÉL. Hace apenas algunos minutos, es verdad. Entonces ¿dónde estábamos antes? ¿Tú no te acuerdas? Yo tampoco.
ELLA. Debíamos estar en el teatro...
ÉL. ¿Por qué? ¿Qué suposición más absurda? ¡En el teatro[8]!
ELLA. Sí, es absurdo suponerlo ahora que nos encontramos aquí en esta alcoba que no tiene nada de teatral, que es una alcoba como otra cualquiera...
ÉL. ¿No te gusta?
ELLA. ¡Pschsss!...
ÉL. A mí me parece muy... confortable.
ELLA. ¿Confortable? ¿Qué quieres decir por confortable?...
ÉL. ¡Qué sé yo! Cómoda, agradable,... acogedora...
ELLA. ¿A ti te parece? Pero confortable es una palabra tan fea... Sobre todo, para una alcoba como ésta: una alcoba matrimonial.
ÉL. Claro. ¡Y tan matrimonial! Quiero decir un dormitorio como éste que parece estar esperando a una joven pareja de recién casados...
ELLA. *(maliciosa)* ¿Qué insinúas?
ÉL. Yo nada. ¡Por Dios! Estoy pensando que este dormitorio debería pertenecer a una pareja joven enamorada.
ELLA. Y de cierto buen gusto... Aunque no parece muy personal.
ÉL. ¿Por qué?
ELLA. No sé bien por qué. Pero a mí me parece haberlo visto ya muchas veces...
ÉL. ¿Cómo éste?
ELLA. Sí. Exactamente igual
ÉL. ¿En el teatro?
ELLA. ¿Por qué en el teatro?... ¿Estamos haciendo una comedia nosotros ahora[9]?...
ÉL. Yo creo que no. Aunque eso nunca se sabe claramente...

---

[8] A lo largo de esta escena se plantea por cuatro veces la identificación entre teatro y vida, que para Bergamín surge de la capacidad del teatro para "irrealizarlo todo" (nota 96 a *Medea*). Sobre la vinculación de esta idea barroca del "gran teatro del mundo" con nuestro autor, ver el apartado "Temas e interpretación de *La cama, tumba del sueño*" del estudio introductorio a la pieza que nos ocupa.

[9] Segunda alusión a la vida como teatro o representación teatral, a partir de un dicho popular, "hacer comedia" o "fingir, con algún fin interesado, lo que en realidad no se siente" (*Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, edición de Luis Junceda, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 271). Sobre el recurso a las frases populares o refranes en la obra de Bergamín, ver las notas 123, 130 y 153 a *Melusina*.

ELLA. ¿El qué? No me vengas con filosofías baratas... Yo creo haber visto esta alcoba otras veces[10], te digo...
ÉL. ¿En casa de alguna amiga tuya? ¿Estaremos en ella?
ELLA. ¿De qué amiga iba a ser? ¡Tú qué sabes, si ni siquiera me conoces! No. Me parece más bien que la he visto en el escaparate de una mueblería...
ÉL. *(asustado)* ¡Eso sería horrible!
ELLA. ¿El qué?
ÉL. Que estuviéramos en el escaparate de una mueblería...
ELLA. ¡Sería gracioso! Sería como si estuviéramos en el teatro...
ÉL. Ahora eres tú la que dices eso: en el teatro...
ELLA. ¡Qué tontería! ¿No ves que estamos en una alcoba de verdad?...
ÉL. ¿De qué verdad?[11]...
ELLA. *(burlona)* ¿De qué verdad?... ¿Tú estás estudiando metafísica[12]?...
ÉL. Yo no... ¿Y tú? *(se ríe)*
ELLA. Pues yo tampoco. ¿Por qué te ríes?
ÉL. Porque no entiendo nada de todo esto.
ELLA. ¿Y por eso te ríes? Los que se ríen cuando no entienden nada son los tontos...
ÉL. Gracias.
ELLA. De nada. *(un silencio)* Decías... *(ríe)*
ÉL. ¿Yo? Nada ¿y tú?... ¿Por qué te ríes?
ELLA. Por eso, por nada. La verdad es que yo también parezco tonta.
ÉL. La verdad es que parecemos tontos los dos.
ELLA. Gracias por eso de los dos. Cualquiera que nos viese ahora lo creería.
ÉL. ¿De los dos? Menos mal que no estamos en el teatro...
ELLA. Ni en un escaparate.
ÉL. Sí. Pero creo que estamos perdiendo el tiempo...
ELLA. ¿Cómo?...
ÉL. No. No pienses mal. No lo digo por nada malo...
ELLA. ¿Y si fuera por algo malo lo dirías?
ÉL. ¿Cómo?
ELLA. No, no pienses mal tú tampoco... ¿Pero vamos a pasarnos aquí la noche nada más que diciendo tonterías?...
ÉL. Es lo que yo digo...

---

[10] Todos los detalles de la alcoba en el relato de Baudelaire coinciden con los de su aposento en la realidad, aunque tanto el autor francés como Bergamín los sitúen en una atmósfera irreal u onírica (*cf.* "El doble aposento", p. 432, nota a la p. 375).
[11] Las disquisiciones sobre "la verdad" son numerosas en su poesía: "*La verdad adelgaza y no quiebra. CERVANTES.* No hay medias verdades / ni verdad a medias: / la verdad adelgaza / pero no quiebra. / Porque no quiebra, / porque no se parte, / es una y entera" (*Poesía, VI,* p. 127); "La verdad más verdadera / es la que al parecer serlo / lo es como si no lo fuera" (*Poesía, VI,* p. 130); "¡Qué mentirosa es la verdad! / ¡Qué verdadera la mentira! / ¡Qué engañosa la realidad / aparente de nuestra vida!" (*Poesía, VI,* p. 144).
[12] La metafísica era para Bergamín uno de los cinco pilares de la poesía, junto con la Magia, la Mística, la Moral y la Música ("Estructura secreta de la poesía", en José BERGAMÍN, *Beltenebros,* Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969, p. 20).

ELLA. ¿Tonterías?...
ÉL. Sí. Tonterías. Tontería es estar aquí los dos sin hacer otra cosa que perder el tiempo... Digo no tratando de averiguar nada de por qué estamos aquí, de cómo estamos aquí, los dos, sin saber cómo ni porqué; como si realmente fuéramos tontos, tontísimos, unos verdaderos tontos...
ELLA. Sí, sí... Así es. Debe habernos ocurrido algo antes y lo hemos olvidado; hemos perdido la memoria... ¿O es que estamos soñando los dos, y nada de esto tiene realidad[13]...? Ni nosotros mismos... ¡Ay!...
ÉL. ¿Qué te pasa? ¿Te has hecho daño?
ELLA. No. Nada. Es que he tropezado con eso *(señalando el borde de la cama)* y...
ÉL. ¿Y qué?
ELLA. Que efectivamente tiene realidad[14].
ÉL. ¿Tú crees? Ése es un descubrimiento importante. Sigamos comprobando todo *(toca los muebles y las ropas)* Sí, todo, todo es real... *(se acerca a ELLA).*
ELLA. *(separándose)* Sí. Yo también tengo realidad. No necesitas comprobarme.
ÉL. Y tendrás un nombre... Yo me llamo...
ELLA. ¡Chitón!... Nada de nombres.
ÉL. ¿Por qué?
ELLA. ¡Qué sé yo!... Es más bonito. ¿Para qué saber cómo nos llamamos ahora, si no sabemos nada de lo que nos pasa? Ni quiénes somos. Ni qué alcoba es ésta. Decirnos los nombres sería engañarnos...
ÉL. Engañarnos ¿por qué?
ELLA. Sí, porque nos creeríamos que íbamos a conocernos y... ¡qué sé yo!...
ÉL. ¿Qué sabes tú?...
ELLA. Qué podría resultar peligroso.

---

[13] "SEGISMUNDO. (...) Luego fue verdad, no sueño; / y si fue verdad (que es otra / confusión, y no menor) / ¿cómo mi vida le nombra / sueño? Pues ¿tan parecidas / a los sueños son las glorias, / que las verdades son / tenidas por mentirosas / y las fingidas por ciertas? / ¡Tan poco hay de unas a otras, / que hay cuestión sobre saber / si lo que se ve y se goza, / es mentira o es verdad! / ¿Tan semejante es la copia / al original, que hay duda / en saber si es ella propia?" (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa,* estudio preliminar de José Bergamín, Barcelona, Océano, 1999, Jornada III, Escena X, p. 208).
[14] De nuevo, como en la obra baudelairiana, se vuelven a asociar y confundir sueño y realidad: "Horror! ¡Ahora me acuerdo! ¡Ahora me acuerdo! ¡Sí! Esta covacha, esta morada del eterno hastío, es la mía, justamente. He aquí los muebles tontos, polvorientos, astillados; la chimenea, sin llama y sin brasas, sucia de escupitajos; las tristes ventanas, donde la lluvia trazó surcos en el polvo; los manuscritos, tachados o incompletos; el almanaque, ¡donde mi lápiz ha marcado las fechas más siniestras" ("El doble aposento", p. 376). El propio Bergamín recordaba cómo un tropiezo doloroso despertó por primera vez la realidad de su propia existencia: "La primera sensación que recuerdo haber tenido de mis huesos, la primera conciencia viva de mis huesos, fue, naturalmente también, dolorosa. Y con la misma, idéntica impresión, en mis sentidos, del duro suelo de este mundo que pisaba" (José BERGAMÍN, "Ahora que me acuerdo (Fragmentos del Capítulo I del libro "*Recuerdos de Esqueleto*)", *Entregas de La Licorne*, 1-2 (1953), pp. 53).

ÉL. No veo por qué.
ELLA. Porque estarás ciego...
ÉL. Será que empiezo a enamorarme...
ELLA. ¿De quién? ¿De mí? Es lo que piden las circunstancias...
ÉL. ¿Cómo?
ELLA. Sí, sí, enamorarse, no te asustes. No me estoy enamorando todavía. Y la verdad, aquí y ahora... no sería muy decente que lo hiciera yo...
ÉL. (*desconcertado)* ¿Por qué no? Digo, no tú, naturalmente... pero yo...
ELLA. ¿Pero tú, qué?...
ÉL. *(azorado)* Yo sí, yo si podría... ¿Por qué te ríes?
ELLA. *(riendo)* Por lo azorado que estás. Y no es para menos. Claro. Aquí y a esta hora, y los dos solos. Y sin conocernos. Por cierto, ¿qué hora será?...
ÉL. No tengo reló... pero deben de ser... las... las...
ELLA. ¡Las que sean! Yo tampoco tengo reló. No nos hace falta. Tenemos todo el tiempo libre...
ÉL. ¿Cómo libre?...
ELLA. Sí. ¿No ves que estamos encerrados?... No podemos hacer otra cosa más que esperar...
ÉL. ¿Que esperar qué?...
ELLA. Que pase el tiempo...
ÉL. ¿Que pase el tiempo para qué?
ELLA. Para... que sepamos que pasa.
ÉL. ¿Y sin que pase nada?
ELLA. ¿Qué quieres decir? Pasa el tiempo, y si pasa el tiempo, pasa todo.
ÉL. ¿Pasa todo?
ELLA. Sí. Todo pasa; con el tiempo[15].

Sin que pase nada, por supuesto... ¿A que ni siquiera se te ha ocurrido mirar si estamos encerrados o no? ¿Has intentado abrir las puertas, la ventana....?
ÉL. Es verdad. No se me había ocurrido... Y es lo primero que deberíamos haber hecho para...
ELLA. ¿Para qué?...
ÉL. Pues para saber dónde estamos... *(tratando de abrir una puerta)* Ésta no se puede abrir.

---

[15] Sólo en su obra poética, son numerosas las ocasiones en que el tiempo se convierte en preocupación fundamental para Bergamín: *Poesía, I*, p. 34, 48, 67, 89, 104, 111, 120, 141, 153 y 158; *Poesía, II*, p. 13, 14, 19, 33, 34, 35, 38, 64, 85, 94, 100, 114, 137, 148, 157 y 189; *Poesía, III*, p. 43, 51, 76, 84, 85, 101, 120, 125, 130, 164, 185 y 191; *Poesía, IV*, p. 40, 89, 96, 108, 109, 112, 127, 179, 187 y 193; *Poesía, V*, p. 10, 18, 44, 61, 70, 90, 93, 99, 101, 113, 143, 184 y 192; *Poesía, VI*, p. 21, 44, 55, 69, 82, 83, 92, 96, 136, 147, 150, 151, 162, 165, 176, 182, 188, 189, 192, 193, 197, 202, 206, 209, 219, 222, 224 y 233; *Poesía, VII*, p. 11, 18, 19, 20, 21, 33, 37, 46, 75, 76 y 97. En algunos de estos poemas, sigue un estilo aforístico como el que se encuentra en este texto dramático: "No sabes lo que es el tiempo / hasta que no te das cuenta/ de cómo lo estás perdiendo" (*Poesía, VI*, p. 233). Ver también sobre esta cuestión la nota 127 a *Melusina.*

ELLA. *(Tratando de abrir la otra)* Ni ésta tampoco. Y además parece que han cerrado con cien llaves... ¡qué dura está!...
ÉL. *(Tratando de abrir la ventana)* Tampoco se puede abrir la ventana. Ni veo nada, nada... Habrá que resignarse a la prisión...
ELLA. *(Ríe)* ¿Lo sientes?
ÉL. *(Va hacia ella, que lo detiene con su actitud seria)*
¿Yo? No... Al contrario.
(Pausa silenciosa)
Podemos hablar...
ELLA. *(Irónica)* Del tiempo... ¿Tú fumas?...
ÉL. Yo no.
ELLA. Yo sí, cuando tengo cigarrillos...
ÉL. Siento no tenerlos para ti...
ELLA. No importa.
. *(Pausa silenciosa)*
ÉL. Es raro...¡muy raro!
ELLA. ¿El qué?
ÉL. Todo esto. Lo que nos pasa...
ELLA. Lo que no nos pasa, querrás decir... Porque realmente no nos está pasando nada[16]. Y...
ÉL. ¿Y?...
ELLA. Y debería pasarnos. Digo yo.
ÉL. Podría pasarnos... Si quisieras tú...
ELLA. *(Sobre ascuas)* ¿Si quisiera yo qué?
ÉL. Que nos pasara... Por ejemplo, podríamos abandonarnos a esta situación que tan misteriosamente nos ha juntado y...
ELLA. *(efusiva)* ¿Por qué dices que misteriosa? Aquí todo es normal...
ÉL. ¿Y el habernos encontrado sin saber cómo, el estar ahora juntos los dos sin saber por qué, ni quiénes somos...?
ELLA. Es lo que pasa siempre... Lo normal, te digo; aquí todo lo es. Y tú y yo lo somos. Digo, yo creo serlo... ¿y tú? *(se ríe)*
ÉL. Yo también lo creo. Pero, sin bromas, ¿te parece a ti todo esto normal, normal... y no extraño?
ELLA. Normal, natural... aunque nos parezca también extraño. No veo la contradicción... Aquí todo es normal, natural... y eso es lo más extraño: la alcoba, su silencio, esta luz, los muebles... la cama... esta cama tan... impertinente...
ÉL. ¿Impertinente? ¿Impertinente por qué?
ELLA. Porque se parece a una tumba. Sí, eso: impertinente como una tumba[17].

---

[16] "- ¡Ay! Las cosas que no pasan / no tienen por qué pasar. / - ¿Y si no pasan se quedan? / Sí, se quedan sin pasar" ("Duendecitos musarañeros", *Sábado Gráfico*, Madrid, 977 (18 febrero 1976), p. 21; recogido en José BERGAMÍN, *Las ideas liebres*, edición de Nigel Dennis, Barcelona, Destino, 1998, p. [110]).
[17] Se establece la asociación entre la cama y la tumba, tal y como se indicaba ya en el título, que se encuentra también en Baudelaire y, en cierta medida, en Quevedo y su obra *La cuna y la sepultura*, uno de cuyos fragmentos había publicado el propio Bergamín en la

ÉL. ¿Cómo?
ELLA. Como es. Mírala: abierta, entreabierta, provocadora, mirándonos como si dijera "aquí estoy yo", con una insolencia indecente...
ÉL. ¿Indecente? ¿Insolente? ¿Impertinente?...
ELLA. Sí, sí... como una... como una...
ÉL. Como una tumba...
ELLA. Sí. Como una tumba... Como una tumba cualquiera.
ÉL. Como una tumba del amor... Perdona. No quise decir eso...
ELLA. Sí, dilo, dilo... Pero yo diría mejor del sueño, de los sueños...
ÉL. *(desconcertado)* Sí, sí... De los sueños, del sueño...
ELLA. *(desconcertante)* ¿Tú tienes sueño?...
ÉL. ¿Cómo? ¿Sueño yo? ¿Y tú? ¿De qué sueño hablas?
ELLA. Del sueño, de los sueños[18]...
ÉL. *(torpemente)* ¿Del sueño de dormir?
ELLA. *(irónica)* ¿Tú tienes ganas de dormir?...
ÉL. Yo ¡quia!
ELLA. ¡Es lástima!... Yo sí. Esta cama da ganas de dormir
ÉL. ¿Ganas de dormir?
ELLA. Sí. Eso es lo que se llama la felicidad: ganas de dormir.
ÉL. ¿La felicidad son ganas de dormir?...
ELLA. Eso dijo un poeta[19]... que tenía, que tendría muchísimo sueño... muchísimos sueños... ¿Tú no tienes sueño, de veras?
ÉL. *(enfadado)* No, no tengo sueño, no tengo ganas de dormir... Por lo visto no me interesa la felicidad.

---

revista *Cruz y Raya:* "¿Quién te dio a ti cuidado de las estrellas y puso a tu cargo sus caminos? ¿Para qué ganas tu vida en acechar curioso sus jornadas? Deja el cuidado a la providencia de Dios y a la ley que las gobierna, en cuya obediencia trabajan día y noche; que por más que te fatigues en entender los secretos del cielo, no has de saber más de lo que tú inventares o soñares, disponiendo las cosas para entenderlas, y nunca las entenderás como están dispuestas, por más que estudies" (*Cruz y Raya*, Madrid, 35 (febrero 1936), p. 118).

[18] "Todo lo que es vida es sueño. / Y lo que es sueño lo es / porque antes fue pensamiento" ("Duendecitos musarañeros", *Sábado Gráfico*, Madrid, 977 (18 febrero 1976), p. 21; recogido en José BERGAMÍN, *Las ideas liebres...*, p. [109]).

[19] El poeta aludido en Merimée como recuerda el propio Bergamín en uno de sus libros de aforismos: "A Baudelaire le parecía excelente la definición de la belleza que dio Stendhal: "Una promesa de felicidad". Aunque ni es bastante completa, decía, por lo menos, no libera de academicismos. Pero, ¿qué es la felicidad prometida? Esta otra definición de Merimée, no en vano seguidor stendhaliano, nos responde: "La felicidad – escribía el autor de *Carmen* – son ganas de dormir". Confesemos que si la definición de la belleza del italianizante Stendhal nos parece bastante italiana, la de la felicidad del españolizante Merimée nos parece bastante española. Pero si la belleza es esa promesa de felicidad y la felicidad son ganas de dormir, ¿será la belleza, en definitiva, una ansiedad de sueño?" (José BERGAMÍN, *Aforismos de la cabeza parlante*, Madrid, Turner, 1983, pp. 77-78).

ELLA. *(coqueta)* A mí sí, muchísimo... Más que todo. ¡Qué felicidad tener ganas de dormir, y soñar, en una cama como ésta...!
ÉL. *(indignado)* ¡Pero ésta es una cama de matrimonio!...
ELLA. *(irónica)* ¡Ah! ¿Sí? ¿De veras? ¿Entonces no se puede dormir, no se puede soñar en una cama como ésta?
ÉL. *(azorado)* No. Sí... No quiero decir eso... Sino que como dijiste antes que parecía una tumba...
ELLA. *(enigmática)* ¿Y por qué no? "El amor y la muerte son hermanos gemelos"[20] dijo otro poeta...
ÉL. ¿Te gustan mucho los poetas?
ELLA. Los poetas no. La poesía. ¿Tú eres poeta?
ÉL. Yo no[21].
ELLA. Me alegro por ti...
ÉL. *(impaciente)* Ni filósofo...
ELLA. Me alegro más todavía...
ÉL. *(exaltándose)* Ni nada... No soy más que tonto, un tonto, un tonto...
ELLA. *(irónica)* Tres veces tonto. Mejor que mejor...
ÉL. Un tonto que no sabe decirte que te...
ELLA. ¡Pschiss, chitón, señor tonto! ¡Cuidadito! No hay que quererse despertar antes de dormir... cuando todavía no se sueña...
ÉL. Sí. Tienes razón. Perdóname. No querría...
ELLA. *(coqueta)* ¿Qué?
ÉL. Nada que tú no quisieses.
ELLA. Entonces...
ÉL. Entonces, tú...
ELLA. ¿Querrías que soñásemos juntos... antes que nos despertásemos uno de los dos?...
ÉL. O de que nos despertásemos los dos a un tiempo, juntos.
ELLA. ¿Y soñando? Poco a poco. Ahora tenemos que averiguar una cosa muy importante primero...
ÉL. ¿Quiénes somos, en dónde estamos...?
ELLA. *(riendo)* Todo lo contrario.

---

[20] "El amor y la muerte son dos hermanos gemelos, hermanos del mismo parto, que es de un mismo tiempo, (*fratelli a un tempo stesso: amore e morte?*) según y conforme nos afirmó Leopardi, otro poeta, verdadero poeta. Hasta la muerte lleva también Rubén Darío (...) [*¿No has de ser entonces, / mía hasta la muerte?*], la apropiación de la mujer por el hombre; si esta apropiación o posesión es poética" (José BERGAMÍN, "Las telarañas del juicio", en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 187).

[21] "La poesía es lo más aburrido. Aunque el aburrimiento de la ostra produce perlas. (...) Mallarmé hablaba de los poetas como unos "pobres señores". Valéry fue un buen ejemplo de eso. Me interesó siempre más como crítico que como poeta, nadie es poeta, sino escritor que hace poesía. Quien dice "soy poeta" es como quien dice 'soy santo?'" (Luis SUÑÉN y César Antonio MOLINA, "Entrevista con José Bergamín. Estoy vivo porque no tengo donde caerme muerto", *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 242 (17 diciembre 1977), pp. 60-63; recogido en AA.VV., *Homenaje a José Bergamín*, edición de Gonzalo Penalva, Madrid, Consejería de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1997, p. 449).

ÉL. *(sorprendido)* No entiendo.
ELLA. Es muy sencillo... Si nosotros estamos aquí es porque no sabemos quiénes somos ni dónde estamos; porque somos otros. Y si somos otros, y ésta es nuestra casa... nuestra alcoba, será porque somos fantasmas[22].
ÉL. Nosotros somos recién casados... ¡Y *(exaltándose)* es la noche de bodas! Sí, sí, todo normal, natural, naturalísimo... Claro, claro, naturalísimo... Porque yo te...

(Golpes en las dos puertas[23])

¿Has oído?
ELLA. Sí. Han tocado en las dos puertas a la vez.
ÉL. ¿Quiénes serán?
ELLA. Seguramente ellos...

(Otra vez golpean)

ÉL. ¿Ellos? ¿Quiénes?...
ELLA. Ellos, los recién casados, nosotros...
ÉL. ¿Pero quiénes?

(Otra vez golpean)

ELLA. *(riendo y con sobresalto a la vez)* ¡Los fantasmas!
ÉL. *(desconcertado)* Pues ¡pasad fantasmas!

(Aparecen en las puertas - sin abrirlas- ELLA enmascarada y ÉL enmascarado)

(Visten trajes románticos convencionales de bailarina y bailarín [24]).

---

[22] En relación con los "fantasmas" de Bergamín, ver la nota 79 a *La niña guerrillera.*

[23] "¡Oh beatitud! Lo que generalmente llamamos vida, aun en su expansión más dichosa, nada tiene de común con esta vida suprema que conozco ahora ¡y que saboreo minuto por minuto, segundo por segundo! ¡No! ¡No hay más minutos, no hay más segundos! El tiempo ha desaparecido y reina la Eternidad, ¡una eternidad de delicias! Pero resuena en la puerta un pesado, terrible golpe y como en los sueños infernales, me parece que acabo de recibir un estacazo en el estómago" ("El doble aposento", p. 375).

[24] No renuncia Bergamín a su propio universo teatral lleno de convenciones y de máscaras, como Arlequín y Polichinela en *Melusina*, o estos disfraces de ballet clásico. El gusto por el antifaz y lo carnavalesco también es característico de la pintura de principios del siglos XX, en autores como Paul Cézanne, Picasso, Juan Gris, Celso Lagar, Francisco Mateos, Evaristo Valle y Maruja Mallo (*cf.* Julián GÁLLEGO, "El carnaval el la pintura española. De Giya a Gutiérrez Solana", AAVV, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, edición de Javier Huerta Calvo, Barcelona, ediciones del Serbal (Libros del arlequín, 10), 1989, p. 226).

Escena Segunda

ÉL, E. *(leyendo un librito)* "Una alcoba que parece un sueño"[25]...
ELLA, E. No es así. Más bien es un sueño que parece una alcoba...
ÉL, E. "Una alcoba verdaderamente espiritual..."
ELLA, E. ¿De veras?
ÉL, E. *(leyendo siempre)* "Un ambiente adormecedor y ligeramente teñido de azul y rosa..."
ELLA, E. No, de blanco... ¿no ves?
ÉL, E. *(leyendo sin mirar)* "El alma se sumerge en una pereza aromatizada por la nostalgia y el deseo... Es algo que parece crepuscularmente azulado y rosado..."
ELLA, E. Te digo que no es nada así ¿no lo estás viendo?
ÉL, E. *(sigue)* "Un sueño de voluptuosidad durante un eclipse".
ELLA, E. ¡Qué tontería! ¡Voluptuosidad durante un eclipse! ¿Pero no tienes ojos?...
ÉL, E. *(imperturbable sigue leyendo)* "Los muebles parece soñar como si estuvieran dotados de vida sonámbula, como los minerales y las plantas; las telas hablan un lenguaje mudo como las flores..."[26]
ELLA, E. ¡Si no hay flores!
ÉL, E. "Como los cielos..."
ELLA, E. ¿Qué cielos? ¿Dónde ves los cielos?...
ÉL, E. "Como una puesta de sol..."
ELLA, E. ¡Nada de eso! ¿Pero no lo estás viendo? ¡Si es de noche!...
EL, E. *(mira a su alrededor y sigue)* "Aquí todo tiene la suficiente claridad y la deliciosa oscuridad de la armonía..."[27]
ELLA, E. ¡Ni mucho menos! Ese libro es ridículo. Te está engañando...

---

[25] También aparece Hamlet leyendo un libro – en esa ocasión los *Pensamientos* de Pascal – al inicio de *Variación y fuga del fantasma* (en José BERGAMÍN, *La risa en los huesos*, Madrid, Nostromo, 1973, p. 49). Por otro lado, las intervenciones de ÉL ENMASCARADO desde "Una alcoba que parece un sueño" hasta "Un sueño de voluptuosidad durante un eclipse" van entrecomilladas porque reproducen fielmente los dos primeros párrafos del poema de Baudelaire: "Un aposento que se asemeja a una fantasía, un aposento verdaderamente espiritual, cuya estancada atmósfera está ligeramente matizada de azul y de rosa.

El alma toma allí un baño de pereza, perfumado por la nostalgia y el deseo. Es algo crepuscular, azulado y rosáceo: un sueño de voluptuosidad durante un eclipse" ("El doble aposento", p. 375).

[26] Continúa su lectura con el tercer párrafo del texto baudelariano hasta "Como una puesta de sol", omitiendo la primera frase: "Los muebles son de formas alargadas, postradas, lánguidas" (*ibidem*).

[27] Se salta en su lectura el principio del cuarto párrafo del quinto poema de *Spleen de París*, cuyo texto completo dice así: "En las paredes ninguna abominación artística. Con respecto al sueño puro, a la impresión no analizada, el arte definido, el arte positivo, es blasfemo. Aquí todo tiene la claridad suficiente, la deliciosa oscuridad de la armonía" (*ibidem*).

(le arranca el libro de las manos y lo tira al suelo)

ÉL, E. *(recoge el libro del suelo y sigue leyendo imperturbable)* "La muselina llueve copiosamente, se precipita en cascadas de nevosa espuma, cayendo sobre las ventanas, sobre el lecho: en él yace acostado el Ídolo, la Soberana de los sueños..." [28]
ELLA, E. ¿Acostada o sepultada? ¿Dónde la ves?
ÉL, E. *(exaltándose y declamando con énfasis)* "¿Pero cómo ha podido venir hasta aquí? ¿Quién la ha traído? ¿Qué poder mágico la instala sobre este trono de ensueño y voluptuosidad? No importa saberlo si está aquí. ¡La reconozco!" *(invita a ELLA, E. a sentarse en la cama. ELLA, E. lo hace mostrando impaciencia)* "¿A qué benéfico encantador se debe todo esto que nos rodea de misterio, de silencio, de paz, de perfumes... ¡Oh bienestar incomparable! Todo eso que llamamos la vida, aún en sus más felices expansiones, nada tiene que ver con esta otra vida que ahora siento y que saboreo minuto por minuto, segundo por segundo..." [29]
ELLA, E. ¿Has terminado ya?
ÉL, E. No. "¡No hay minutos, no hay segundos! El tiempo ha desaparecido y es la eternidad la que aquí impera; una eternidad de delicias..."

(Tira el libro, hace una pirueta y saluda graciosamente a la pareja. Ella y Él, que al aparecer los fantasmas se habían acercado tomándose de las manos mecánicamente, se separan y dirigen hacia ellos; Ella a Él enmascarado y Él a Ella enmascarada[30]*)*

---

[28] Por la interrupción el personaje enmascarado ha perdido el hilo de su lectura, de ahí que omita todo el quinto párrafo: "Un aroma infinitesimal de selección exquisita, al que se mezcla una ligerísima humedad, nada en esta atmósfera, en la que el somnoliento espíritu se siente mecido por sensaciones de inversículo" (*ibidem*); y que prosiga en el sexto apartado de dicho poema: "La muselina llueve abundantemente ante las ventanas y ante el lecho; se difunde en cascadas níveas. Y sobre ese lecho, está acostado el Ídolo, la soberana de los sueños. ¿Pero cómo está aquí? ¿Quién la ha traído? ¿Qué poder mágico la instaló en ese trono de voluptuosidad y de ensueño? ¿Qué importa? Aquí está. Y yo la reconozco" (*ibidem*).

[29] Una nueva omisión sobre el texto de Baudelaire, quien antes de "¿A qué beneficio...", escribe el siguiente fragmento: "He aquí unos ojos cuya llama colorea el crepúsculo; ¡esos sutiles y terribles *espejuelos*, que reconozco por su espantosa malicia! Y que atraen, subyugan, devoran la mirada del que imprudente los contempla. Yo estudié a menudo esas estrellas negras, que exigen curiosidad y admiración" (*ibidem*). El resto del texto copiado, hasta "una eternidad de delicias" corresponde a los párrafos octavo y noveno de "El doble aposento", por lo que la lectura termina donde había finalizado la representación de la escena anterior (ver nota 23).

[30] Estos cuatro diálogos cruzados entre los cuatro protagonistas responden al gusto de Bergamín por la repetición en lo literario y la multiplicidad en la realidad. Las cuatro intervenciones se inician igual, con una pregunta que intenta desenmascarar a uno de los personajes, y acaban también con otra cuestión sobre la existencia real de dichos personajes. Tocan también los temas que van apareciendo a lo largo de la obra: la máscara

ÉL. *(a Ella, E.)* ¿Quién eres? ¿Cómo te llamas?
ELLA, E. No tengo solamente un nombre: tengo un rostro.
ÉL. Enmascarado.
ELLA, E. Para dejarlo adivinar...
ÉL. ¿Y cómo? *(trata de verla)*
ELLA, E. ¿No te basta con oír mi voz?
ÉL. No sé si tu voz es una máscara.
ELLA, E. Lo mismo que mi rostro.
ÉL. Me gustaría verlo...
ELLA, E. ¿No ves mis ojos, mis labios, mi pelo...? ¿No es eso mi rostro?
ÉL. Pero no el que espeja tu alma.
ELLA, E. ¿Crees que hay siempre un rostro tras una máscara[31]?
ÉL. ¿Es que no tienes realidad?

ELLA. *(a Él, E.)* ¿Quieres quitarte el antifaz?
ÉL, E. ¿Para qué? ¿Te interesa verme?
ELLA. No me gusta hablar con un desconocido.
ÉL, E. ¿Y crees que me reconocerías por la cara mejor que por la máscara?
ELLA. Cuando miramos una cara tapada por un antifaz creemos que es muy fácil reconocerla... Pero nos equivocamos[32].
ÉL, E. Sólo se equivoca el que no ama.

---

del rostro, el tiempo, el sueño y el amor, aunque siempre relacionados con la inconsistencia de la propia realidad (ver el apartado "Situación y estructura de la obra" del estudio introductorio a *La cama,tumba del sueño*).

[31] "El rostro humano no es la expresión trágica de un vacío, no es una máscara grotesca mortalmente inmovilizada por la risa o el llanto. *Sonriendo entre lágrimas*, como la heroína homérica, el rostro humano ha roto para siempre el hechizo terrible de la muerte. El hombre es persona dramática porque es rostro y no máscara. (...) Y toda la vida se aparecerá entonces al pensar cristiano, como dice San Pablo, por *speculum in enigmate*: en espejo, en enigma. Espejo y enigma de la vida se hace para el cristiano el mundo. (...) Revolviéndose contra su desesperado cristianismo clamará Nietzsche: *la mejor máscara es el rostro*. A ese grito piensa el cristiano que su sangre la transfigura en máscara divina. La máscara de la sangre en el hombre no será ya máscara de la muerte, máscara del mundo, sino el rostro invisible de Cristo en nosotros, máscara de Dios" (José BERGAMÍN, "Noche y prodigio de los tiempos", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp. 141-142).

[32] "Este maravilloso mundo, si es sólo máscara vacía, tras de la cual no se esconde *su ser*, sino *su nada*, tiene (...) la divina misión de trasparentar nuestra voz humana, nuestra palabra creadora, como un eco exacto y resonante. El mundo se hace nuestro ámbito, se nos entrega como portavoz aparente, visible, teatral, de aquel invisible *ser* que alienta su angustiosa ansiedad oscura en nosotros, por la sangre, como revelación temporal de otro *ser* imperecedero. (...) Y no hay nada en el mundo, porque todo el mundo es nada, que pueda darnos otra respuesta a nuestras dramáticas interrogaciones que estas mismas interrogaciones" (*op. cit.*, p. 140).

ELLA. Yo creía lo contrario: que es el que ama el que se equivoca siempre.
ÉL, E. Siempre que empieza a desenmascararse...
ELLA. ¿Y cómo?
ÉL, E. Con el tiempo.
ELLA. ¿Hay que enmascararse para salir del tiempo?
ÉL, E. Al contrario: para entrar en él.
ELLA. ¿De que tiempo hablas? ¿De qué tiempo somos tú y yo? ¿Somos los dos de la misma época?
ÉL, E. Aparentemente, no.
ELLA. ¿Es que no tienes realidad?

ELLA, E. *(se sienta sobre la cama y le ofrece el pie a Él para que le quite el zapato)* ¿Quieres desenmascarar mi pie? ¿Te parece real?
ÉL. *(galante)* Me parece de sueño.
ELLA, E. Gracias. ¿Tú crees que mis pies andan sobre sueños?
ÉL. Creo más bien que son los sueños los que andan con pies como los tuyos.
ELLA, E. ¿Soy yo un sueño?[33] ¿Y esa muchacha? ¿Tú la quieres?
ÉL. *(azorado)* Apenas acabo de conocerla... Mejor dicho de encontrarla aquí, sin saber cómo ni porqué. Como me encuentro yo mismo...
ELLA, E. ¿Estás muy seguro de este encuentro?
ÉL. ¿Crees que no existo?

ELLA. ¿Quieres quitarte los guantes? ¿Para qué enmascaras tus manos?
ÉL, E. Míralas desnudas...
ELLA. ¡A ver! ¡Ah! ¡No tienes línea de vida!...
ÉL, E. Porque soy inmortal[34].

---

[33] ~~"Mis huesos ahora ya son / la sombra de lo que fueron: / lo que me sostiene en pie / es~~ un fantasmal espectro. / No tengo más realidad / que la irrealidad del tiempo: / ni más alma, ni más vida, / ni más corazón, que un sueño" (*Poesía, I,* p. 120); "Estoy soñando que sueño / sin despertar todavía, / como si no fuera yo / el soñador de mi vida. / Como si fuera una sombra, / y no lo fuera la mía, / una sombra que se sueña / soñadora de sí misma" (*Poesía, II,* p. 22); o bien "(Segismundo) Tu corazón y tu alma, / tu vida y tu pensamiento, / te están diciendo que eres / vano fantasma del tiempo. / Frenesí, sombra, ficción, / ilusión de un mortal sueño, / que, en realidad de verdad, / el que sueña es tu esqueleto (*Poesía, V,* p. 31).

[34] "Esa muerte, *que es lo que vemos cuando estamos despiertos*, cuando estamos *desvelados*, es la revelación definitiva del hombre perdido, del hombre desnudo, de la *nada* del hombre por la muerte. La *angustiosa* confirmación total y única de su existencia trascendente. Su desesperación o su esperanza. El esqueleto no es la imagen o figura de la muerte, sino de los muertos - como pensó Quevedo -: la imagen o figura de la muerte es el hombre desnudo. Este hombre así desnudo, desvelado, revelado, dramáticamente, por la muerte, no puede vivir de su ilusión mortal, vivir de ilusiones mortales, de fantasmas. Porque ha aprendido, por sí mismo, por sí solo, el sabor, y la sabiduría, de la sangre. (...) El

ELLA. ¿Tú?
ÉL, E. Como el amor.
ELLA. ¿Qué amor?
ÉL, E. El tuyo. ¿No le quieres?
ELLA. Si no le conozco...
ÉL, E. No hace falta conocer para amar...
ELLA. Yo creía lo contrario.
ÉL, E. Porque no te atreves a reconocer lo que no has conocido.
ELLA. ¿Crees que no existo?

(Ella y Él se vuelven y encuentran de nuevo; la pareja enmascarada queda atrás y parodia sus movimientos haciéndoles eco[35]*).*

ÉL. Me parece que se burlan de nosotros.
ÉL, E. ... nosotros.
ELLA. Y hablan como si estuvieran fuera del tiempo.
ELLA, E.... fuera del tiempo.
ÉL. ¿Hace mucho que estamos aquí?
ÉL, E. ... ¿estamos aquí?
ELLA. Parecería. Alejados del mundo. Separados de todo.
ELLA, E....separados de todo.
ÉL. En la intimidad de esta alcoba, como dentro de un sueño...
ÉL, E. ... dentro de un sueño.
ELLA. Una intimidad que parece que nos aleja, que nos separa de nosotros mismos... *(Él tropieza con la cama)* ¡Cuidado! Has tropezado con la cama.
ELLA, E.... la cama.
ÉL. Como con una tumba.
ÉL, E. ... una tumba.
ELLA. Una tumba del sueño.
ELLA, E.... del sueño.
ÉL. Pero yo no soy un esqueleto[36].

---

drama personal del hombre no sería entonces su vivir, su existir en el tiempo, y por el tiempo, avanzando con lentitud o rapidez hacia la muerte. El tiempo no le lleva a la muerte; es la muerte la que, adelantándose al tiempo, frente a él, contra él, le quita o roba al hombre el tiempo mismo, su ser temporal, su ser de tiempo (...). El desengaño de la muerte verifica la persona del hombre, el alma humana, como única, como singular y distinta. (...) Por eso decía que lo único entera y verdaderamente personal del hombre es su propia muerte" (José BERGAMÍN, "Música y máscara de la sangre", *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro...*, pp. 118-119).

[35] Este recurso del "eco" aparece frecuentemente en la poesía del Siglo de Oro. En esta ocasión no posee forma estrófica ni métrica, pero coincide con la manera de proceder en otras obras teatrales de Bergamín, como en *La niña guerrillera* (nota 68) y en *Melusina y el espejo* (notas 26 y 159).

ÉL, E. ¡Soy un esqueleto!
ELLA. Ni yo soy un fantasma[37] .
ELLA, E. ¡Soy un fantasma!
ÉL. Creo que estamos vivos.
ÉL, E. ¡Estamos vivos!
ELLA. Creo que somos reales
ELLA, E. ¡Somos reales!

(Ella y Él fantasmas, se lanzan dentro del lecho como si se echaran al agua, y deshacen todo, anegándose en ropa hasta desaparecer entre ella para aparecer enseguida como si resucitasen).

ÉL. *(inquieto, azorado)* ¿Quieres que salgamos de aquí?
ELLA. ¿Para qué? ¿Qué vamos a encontrar saliendo?
ÉL. ¡Quién sabe! Un pasillo. Otros cuartos. Tal vez un jardín... O la calle...
ELLA. Entonces más vale que no salgamos. Es mejor quedarse.
ÉL. Pero yo creo que sería mejor salir para saber...
ELLA. ¿Para saber qué? ¿Por dónde hemos entrado? ¿Por dónde podemos volver a entrar?
ÉL. Para saber sencillamente dónde estamos.
ELLA. ¿No lo sabes ya? ¿No lo ves? Creo que si nos vamos de este cuarto es como nunca lo sabremos.
ÉL. ¿Y cómo lo sabremos quedándonos?
ELLA. Por todo lo que nos rodea... Pero ¡mira! te está haciendo señas tu máscara...
ÉL. Y a ti la tuya...

(Ella y Él enmascarados, invitan a Ella y Él, colocándose ante las puertas cerradas con ademán de que pasen con ellos. Se hace el oscuro. Luego, a telón corrido,

---

[36] Bergamín frecuentemente se refería a sí mismo y al ser humano en general como esqueleto. Así lo testimonian diversas obras suyas que llevan esa idea en su título: *La risa en los huesos* (Madrid, Nostromo, 1973); "Ahora que me acuerdo (Fragmentos del capítulo I del libro *Recuerdos de un esqueleto*)" (*Entregas de La Licorne*, Montevideo, 1-2 (noviembre 1953), pp. 51-69); y "Arturo o el hijo del esqueleto" (*Camp de l'Arpa*, Barcelona, 67-68 (septiembre-octubre 1979), pp. 36-37). Su biógrafo Gonzalo Penalva utiliza también este término en el título de su antología de artículos periodísticos, *El pensamiento de un esqueleto* (*Litoral*, Málaga, 142-150, 1984). Así mismo es frecuente la aparición de esqueletos o huesos en su poesía: *Poesía, I*, p. 28; *Poesía, II*, p. 35 o *Poesía, VII*, p. 30.

[37] Sobre el fantasma, ver las notas 22 y 33 de la presente obra. También debemos recordar que Baudelaire caracteriza de esa manera, "Espectro", a la realidad en la obra que sirvió como pretexto a ésta: "Y luego, entra un Espectro. Es un alguacil que viene a torturarme en nombre de la ley; es una infame concubina que viene a llorarme miserias y agregar las trivialidades de su vida a los dolores de la mía; o bien el mandadero del director de algún periódico, que reclama la continuación de un manuscrito. El aposento paradisiaco, el ídolo, la soberana de los sueños, la *Sílfide*, como decía el gran René [Chateaubriand], toda esa magia ha desaparecido ante el golpe brutal dado por el Espectro" ("El doble aposento", pp. 375-376).

pasan por el proscenio Ella, E. y Él y Él, E. y Ella, como si fuesen por la oscuridad completa de un pasillo. En direcciones entrecruzadas.)

Escena Tercera

ÉL, E. Ven. Dame la mano[38]. Yo te guío.
ELLA. No veo nada.
ÉL, E. No tengas miedo. Yo te llevo. Por aquí.
ELLA. Te sigo sin ver. ¿Cuándo habrá luz?
ÉL, E. A ella vamos.

(Idéntico diálogo de la otra pareja Ella, E. y Él[39]*)*

Escena Final

(Cuando se hace la luz aparece la escena enteramente igual que al principio. Una larga pausa silenciosa. Luego se abren las dos puertas a la vez y aparecen Ella y Él, pero con los antifaces en la cara. Pausa. Ella y Él se quitan el antifaz[40] *al mismo tiempo).*

ÉL. ¡Ah! ¿no eres tú?
ELLA. ¿Y tú, no eres tú?

FIN

(José Bergamín, París, 1956, 26 de junio)

---

[38] En relación a la "mano de nieve" como metáfora de la muerte, ver la nota 101 a *La sangre de Antígona.* "Es la voz de una sombra la que me abre el silencio / como una mano blanda con su caricia leve, / y entre sombras me guía por el sonoro ámbito / oscuro de los sueños que habitan los ayeres; / un fantasmal pasado se puebla de recuerdos / con resonantes ecos espectrales, inertes; / y el silencio mortal con muda voz de sombra / es el que los despierta de la tumba en que duermen" (*Poesía, I*, p. 223).

[39] Diálogo repetido como los cuatro, separados gráficamente por líneas en la edición de *Primer Acto,* y que aparecen en medio de la segunda escena (*La cama*, pp. 441-444).

[40] Final que vuelve al "Quién eres tú?" con el que se inicia la obra, pero que también recuerda al desencanto que la realidad, caracterizada como Espectro, desencadena en "El doble aposento" de Baudelaire (*cf.* nota 37); así como al desenlace de *El estudiante de Salamanca:* "Y a su despecho y maldiciendo al cielo, / de ella apartó su mano Montemar, / y temerario alzándola a su velo, / tirando de él la descubrió la faz. / *¡Es su esposo!!*, los ecos retumbaron, / *¡La esposa al fin que su consorte halló!!* / Los espectros con júbilo gritaron: *¡Es el esposo de su eterno amor!!* / Y ella entonces gritó: *¡Mi esposo!!* ¡Y era / - desengaño fatal! ¡triste verdad! - / una sórdida, horrible calavera, / la blanca dama del gallardo andar!..." (José de ESPRONCEDA, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 81), 1990, p. 149, vv. 1510-1521).

ÍNDICE DEL VOLUMEN II:
EDICIÓN ANOTADA DEL TEATRO DE BERGAMÍN

TANTO TIENES CUANTO ESPERAS
Y EL CIELO PADECE FUERZA O LA MUERTE BURLADA
(MISTERIO DE LA FE Y DOLOROSA PASIÓN DE SANTA CATALINA DE SIENA) (1944)..... 1-62

PRESENTACIÓN..... 1

ACTO PRIMERO..... 2-18

ACTO SEGUNDO..... 19-31

ACTO TERCERO..... 32-38

EPÍLOGO (1)..... 39-54

Cuadro Primero..... 39-45

Cuadro Segundo..... 45-50

Cuadro Tercero..... 51-52

Cuadro Cuarto..... 52-54

EPÍLOGO EN EL TEATRO (2)..... 55-62

***LA HIJA DE DIOS* (1945)..... 63-89**

PRESENTACIÓN..... 63

PERSONAS DE LA TRAGEDIA..... 65-66

ACTO PRIMERO..... 67-75

ACTO SEGUNDO..... 76-84

ACTO TERCERO..... 85-89

***LA NIÑA GUERRILLERA* (1945)..... 90-167**

PRESENTACIÓN..... 90-91

PERSONAS DEL ROMANCE..... 92-93

JORNADA PRIMERA: ESPAÑA SIN SUEÑO..... 94-117

Cuadro Primero..... 94-107

Cuadro Segundo..... 108-113

Cuadro Tercero..... 113-117

JORNADA SEGUNDA: LA ESTRELLA NUNCA VISTA.. 118-139

Cuadro Cuarto..... 118-125

Cuadro Quinto..... 125-133

Cuadro Sexto..... 133-139

JORNADA TERCERA: PRIMAVERA BAJO LA NIEVE... 140-155

Cuadro Séptimo..... 140-147

Cuadro Octavo..... 147-154

Cuadro Noveno..... 154-155

NOTA LIMINAR: PRÓLOGO-EPÍLOGO-APOSTILLAS
***A LA NIÑA GUERRILLERA*..... 156-167**

[HISTORIA CORTA DE UN ROMANCE LARGO]. 157-161

[LO QUE ES TEATRO Y LO QUE NO]..... 161-165

[LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE LÓPEZ]..... 165-166

APÉNDICE: PRESENTACIÓN DE MARÍA D. ARANA
A LOS FRAGMENTOS QUE SE REPRODUJERON
EN LA REVISTA *ARAGÓN*..... 166-167

***MELUSINA Y EL ESPEJO* O**
***UNA MUJER CON TRES ALMAS* Y**
PORQUÉ TIENE CUERNOS EL DIABLO
(Figuración bergamasca en tres actos,
***divididos en doce cuadros*) (1949)..... 168-266**

PRESENTACIÓN..... 168-169

ACTO PRIMERO..... 170-205

PERSONAS que figuran en este primer acto..... 171-172
Escena Primera..... 173-177

Escena Segunda..... **177-185**

Escena Tercera..... **185-195**

Escena Cuarta..... **195-197**

Escena Quinta..... **197-203**

Escena Sexta..... **203-205**

ACTO SEGUNDO..... **206-234**

PERSONAS que figuran en este segundo acto..... **206-207**

Escena Primera..... **207-220**

Escena Segunda..... **221-230**

Escena Tercera..... **230-234**

ACTO TERCERO..... **235-266**

PERSONAS que figuran en este tercer acto..... **235**

[Escena Primera]..... **235-248**

Escena Segunda..... **248-255**

Escena Tercera..... **256-266**

¿A DÓNDE IRÉ QUE NO TIEMBLE?
***(Drama en tres jornadas y en verso original)* (1951)**..... **267-283**

PRESENTACIÓN..... **267**

PRIMERA JORNADA..... **268-283**

[UNA ESCENA]..... **271-276**

OTRA ESCENA..... **277-279**

[UNA ESCENA]..... **279-280**

OTRA ESCENA..... **280-283**

MEDEA, LA ENCANTADORA
(Explosión trágica en un acto) **(1954)..... 284-323**

PRESENTACIÓN..... 284

PRÓLOGO..... 285-290

DRAMATIS PERSONAE..... 291

ACTO ÚNICO..... 291-312

ACOTACIONES A MEDEA..... 313-317

NOTA..... 317-321

BERGAMÍN Y SU ANTECRÍTICA..... 322-323

LOS TEJADOS DE MADRID **O**
"EL AMOR ANDUVO A GATAS" (Escenas de amor y celos)
Figuración gatomáquica lupiana maullante de TOMÉ DE BURGUILLOS, concertada y compuesta para el teatro por DOÑA TERESA VERICUNDIA y famosamente conocida por *LA ZAPAQUILDA* **(1961)..... 324-382**

PRESENTACIÓN..... 324-325

Personajes gatunos..... 326

PRÓLOGO..... 327-331

ACTO PRIMERO..... 332-345

ACTO SEGUNDO..... 346-361

ACTO TERCERO..... 362-379

Seguidillas gatunas de Zapaquilda..... 380-382

LA SANGRE DE ANTÍGONA
(MISTERIO EN TRES ACTOS) **(1983)..... 383-426**

PRESENTACIÓN..... 383

PERSONAJES..... 384-385

ACTO PRIMERO..... 386-402

ACTO SEGUNDO..... **403-416**

ACTO TERCERO..... **417-426**

LA CAMA, TUMBA DEL SUEÑO
O *EL DORMITORIO* (1983)..... **427-445**

PRESENTACIÓN..... **427**

PERSONAJES..... **428**

ACTO ÚNICO..... **428-445**

Escena Primera..... **430-438**

Escena Segunda..... **439-445**

Escena Tercera..... **445**

Escena Final..... **445**

ÍNDICE DEL VOLUMEN II **446-450**