

**SENTIDO IRÓNICO E ICONOGRAFÍA RELIGIOSA EN LAS FORMAS
CONTEMPORÁNEAS DE LA *CONTAMINATIO* TEATRAL: *EL PLAUTO*, DE CARLOS TRÍAS**

**IRONIC MEANING AND RELIGIOUS ICONOGRAPHY IN CONTEMPORARY
FORMS OF THE THEATRICAL *CONTAMINATIO*: *EL PLAUTO*, BY CARLOS TRÍAS**

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO
Universidad de Extremadura

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ
Universidad de Extremadura

RESUMEN

La Tradición Clásica en torno a la obra del comediógrafo Plauto es larga y sostenida a lo largo del tiempo y adquiere en los últimos lustros del pasado siglo XX un apogeo singular relacionado, en el ámbito español y latinoamericano, con festivales de teatro, aunque también con propuestas peculiares. En este contexto, *El Plauto*, de Carlos Trías, escrito a fines de los años 60, enfoca la obra del escritor latino a partir de dos recursos: la *contaminatio*, fórmula de la que era acreedor el mismo Plauto; y una percepción de las divinidades que choca con los límites de género de la comedia. El resultado es una obra que, además de su carácter festivo y de homenaje literario, se actualiza a partir de la parodia de sus claves religiosas, confirmadas estas por referentes de la iconografía cristiana, según se documenta en fotografías como las existentes del montaje de Roberto Villanueva representado en 1982.

PALABRAS CLAVE: Tradición clásica, comedia latina, Plauto, Trías, *contaminatio*.

ABSTRACT

The Classical Tradition around the work of the comedigrapher Plautus is long and sustained over time and acquired a singular apogee in the last decades of 20th century, related, in the Spanish and Latin American sphere, to theatre festivals, although also with peculiar proposals. In this context, *El Plauto*, by Carlos Trías, written at the end of the 1960s, approaches the work of the Latin writer on the basis of

* Recibido: 06-10-2022. Aceptado: 02-03-2023

two resources: the *contaminatio*, a formula to which Plautus himself was worthy of; and a perception of the divinities that clashes with the genre limits of comedy. The result is a work which, in addition to its festive character and literary homage, is updated through the parody of its religious cues, confirmed by references to Christian iconography, as documented in photographs such as those of Roberto Villanueva's 1982 staging.

KEYWORDS: Classical Tradition, Roman Comedy, Plautus, Trías, *Contaminatio*.

1. INTRODUCCIÓN: FORMAS DE INSPIRACIÓN DEL TEATRO GRECOLATINO A PROPÓSITO DE LA TRADICIÓN CLÁSICA Y LA COMEDIA ANTIGUA

La Tradición Clásica analiza la pervivencia de motivos grecolatinos en las diferentes etapas histórico-culturales en las que el movimiento ilustrado dividió la cronología del mundo occidental y, por descontado, en la contemporaneidad. Herencia, legado, tradición, etcétera, implican nociones abiertas, que necesitan precisiones metodológicas, pues con el concepto de pervivencia se puede abarcar desde la mera mención a algún motivo o personaje del pasado clásico hasta un diálogo más amplio con una obra o forma de pensamiento de la Antigüedad. En tal diálogo juegan un papel fundamental dos orientaciones: las relativas al arquetipo y al intertexto. El arquetipo, concepto de origen platónico revitalizado por la contemporaneidad, implica la esquematización de un relato o figura que se sintetiza en una simplificación descriptiva –pues también la iconografía del mundo occidental hunde sus raíces en la Tradición Clásica– o en un bosquejo propiamente narrativo a la vez que recursivo o en continua revisión. Así, se descubre una forma arquetípica cuando es posible simplificar los motivos sin desvirtuar el reconocimiento del fenómeno objeto de reflexión. Por su parte, la intertextualidad implica un diálogo más exacto y de correspondencias más precisas con la fuente originaria de un texto, así como con sus lecturas posteriores, que han aportado una especie de vida propia al texto originario, que integra paulatinamente unas derivaciones que no pierden de vista la fuente.

Por lo demás, la ironía en torno a la tradición clásica y mitológica, sobre todo cuando adquiere forma de parodia, hunde sus raíces en la misma literatura antigua. Así, la comedia aristofánica se alimenta de los excesos desoladores de la tragedia de Eurípides, aunque sus tratamientos se inscriban en géneros teatrales diferentes. Siglos después, Luciano de Samosata plantea diálogos dramatizables, donde dioses y héroes reviven en sus palabras situaciones tragicómicas, también en géneros diferentes. Ahora bien, la coincidencia o no de género resulta importante: en los dos ejemplos mencionados existe un trasvase de género, sea de la tragedia a la comedia o de la comedia al diálogo. Se da una situación diferente cuando el texto fuente y resultante se inscriben en el mismo género, más aún cuando supone confrontar dos obras cuyos tiempos, lenguas y realidades culturales son diferentes.

Tal confrontación implica trastocar los referentes del texto original y de su lectura posterior a partir de unos motivos que, en virtud de la literalidad que muestran fuente y resultado, devienen extraños, por paradójico que ello resulte. De alguna manera, más allá del juego borgiano, la literalidad pone de manifiesto la radicalidad del fenómeno literario, que necesita de una continua actualización para pervivir al tiempo que se ramifica en interpretaciones diferentes. Ahora bien, dicha literalidad se da en situaciones y personajes, no así en el recurso a una lengua concreta. La misma comedia latina surge de la adaptación de comedias griegas, que son objeto del conocido proceso de *contaminatio* que afecta tanto a la mezcla de diversas obras, procedentes de la denominada comedia nueva o *nea* en su mayor parte, como a la interacción entre elementos latinos y griegos en tramas y personajes que no ocultan su condición foránea a la lengua en que son representados en escena. Ciertamente, la comedia griega no solamente influye en esa dirección, sino que establece el marco de otras formas cómicas propiamente latinas, si bien la que prevalece es la que mantiene el nombre griego de comedia: una comedia del griego Menandro o una comedia del latino Plauto.

En otras palabras, el concepto de género se comprende de manera dinámica –pues, realmente, no existe un género que se defina como fijo o estable–, de forma que se reconoce también en sus transformaciones en el tiempo; y, a pesar de que las denominaciones son la misma –la de comedia–, los textos expresan cualidades distintas. Así, la llamada «nueva comedia griega» propugna una percepción de las tramas desde la perspectiva de las causas o de por qué se da una situación sentimental y familiar determinada en un contexto socioeconómico determinado. Sin embargo, en el marco específico de la literatura romana, para Plauto tal circunstancia constituye meramente un marco para plantear lecturas diferentes al enredo social, para pasar a ser relativas a la identidad individual; es decir, a cómo los personajes se definen por su edad, físico, familia, profesión o nombre y cómo, aun así, tales definiciones no son suficientes, sino máscaras de identidad que descubren una máscara más profunda u oculta. El problema lo resuelve Terencio en el mismo ámbito latino al plantear de fondo el tema de la *utilitas*, con el fin de responder a la cuestión acerca de para qué es necesario un nombre, una profesión, etcétera. Por consiguiente, la respuesta concreta se puebla de contradicciones, de donde procede el humor cómico y, sobre todo, la parodia de la realidad. Sería posible seguir rastreando a lo largo de las literaturas occidentales cada singularidad del género de la comedia teatral hasta llegar a la actualidad, de forma que se aprecia que el género no es estable, sino sometido a variaciones que explican su paulatina evolución y las sucesivas interferencias con otros géneros.

En este contexto, ¿cómo habría que comprender una comedia escrita en la segunda mitad del siglo XX que en su primera versión se titulaba *Pseudolo contra*

Anfitrión y en su versión definitiva *El Plauto*? En el primer caso el título denota una lectura pugilística, más como enfrentamiento entre dos personajes que como *contaminatio* de tramas; en el segundo, con uso coloquial del artículo antepuesto a un nombre propio, una clave de espectáculo popular de índole circense, pero sin dejar de ser determinativo, con la alusión a «ese Plauto» y no a otro diferente.

Desde un primer momento, la propuesta teatral de Carlos Trías se ha concebido como síntesis entre la celebración festiva del espectáculo y la voluntad de escándalo controlado a la manera de un carnaval de calle, aunque entre sus temas se cuente la muerte de dios e incluso el incesto. También se ha interpretado en una clave sociológica, como la liberación de los esclavos que aparecen en la obra frente a dueños que pertenecen al ámbito militar, económico y religioso. En verdad, la obra posee un carácter polisémico y abierto, donde cada representación puede extraer una lectura singular. A este respecto, nuestro propósito es examinar el texto desde la suma de perspectivas textuales y, en la medida en que el apoyo gráfico lo permite, iconográficas, con el fin de considerar dos claves subyacentes, una formal –acerca del procedimiento de *contaminatio*– y otra de fondo –sobre el tratamiento de los entes divinos en la comedia de Trías a través de las imágenes fotográficas de una de sus puestas en escena de mayor trascendencia–.

2. CONTEXTO GENERAL DE LA OBRA: LA ÚNICA COMEDIA PUBLICADA DE CARLOS TRÍAS

Carlos Trías Sagnier (Barcelona, 1946-2007) es un escritor difícil de encasillar en la Literatura Española contemporánea. Procedente de la alta burguesía barcelonesa, donde su padre fue un destacado abogado y político durante la dictadura franquista, y con hermanos en importantes puestos de gestión administrativa y académicos, renuncia a ejercer una profesión en el ámbito del derecho y del gobierno –aunque en su madurez destacó por su militancia antinacionalista en Cataluña– para dedicarse a la traducción y al ensayo, además de a la literatura, tras iniciarse a principios de los años 70 en el género de la novela. También ha hecho incursiones en la creación poética. Su obra teatral es más escasa –inclusive inédita, con un texto desconocido y no sabemos hasta qué punto accesible, que lleva el título de *Don Juan en Ítaca*– y guarda íntima relación con su labor como traductor para la escena, sobre todo en su última etapa vital; así, adapta la *Orestíada* de Esquilo (2004), para el director Mario Gas, o escribe un breve ensayo sobre *Edipo en Colono* de Sófocles. En relación con la cultura grecolatina, todas sus obras denotan su condición de lector y una clave de interpretación vivencial de esta, que deriva en textos evocadores, como, de manera señalada, se descubre en *Viaje a Delfos*.

Al margen del tono diletante de alguna de sus obras en prosa –según es significativo reflejo su primera novela, escrita al alimón junto a su hermano Eugenio Trías, luego importante filósofo–, la mirada hacia el género de la comedia únicamente se da en *El Plauto*, que, al igual que las versiones de los trágicos griegos antes mencionadas, se inscriben en el ámbito de la Tradición Clásica. Pero la aproximación a los textos del comediógrafo latino por parte de Carlos Trías resulta, según hemos señalado, singular a pesar de su marcada y aparente literalidad en relación con el antiguo autor.

Más aún cuando la obra cuenta con dos versiones (la primera sin edición y, salvo en archivos personales, inaccesible), dos fechas (1969 y 1982), y dos títulos, que se complementan al representarse bajo la misma dirección escénica a pesar de que reinterpretan de forma diferente la obra y de que, entre los intervinientes, ya desde 1977 prevalecía latente la denominación como *El Plauto*. Las representaciones se inician en 1974 en Barcelona y adquieren su plena consagración en 1977 y 1982 en Buenos Aires y Madrid respectivamente, en ambas ocasiones a cargo de Roberto Villanueva (1929-2005), uno de los directores argentinos más importantes del siglo XX por su carácter vanguardista. Así, *Pséudolo contra Anfitrión* haría pensar que en la trama se enfrentan los dos personajes cuando en realidad el segundo no llega a aparecer en el texto con su nombre; en el caso de *El Plauto* tampoco el autor latino comparece nominalmente en la obra. Ello impone al espectador un conocimiento previo que, de continuo, va a ser puesto en tela de juicio y ello en diferentes planos. Entre dichos planos se cuenta el de la propia comedia latina, organizada en actos y escenas, que en el texto de Carlos Trías editado se desenvuelve a lo largo de catorce cuadros, cada uno de las cuales posee autonomía, sea por sí mismo o en grupos de dos o tres cuadros escénicos, como una especie de suma de entremeses que van desde un prólogo a la manera antigua o clásica hasta un orgiástico fin de fiesta. Además, cada escena posee un elocuente título descriptivo, para configurar un relato que avanza desde la novedad como tema –también como concepto relevante desde el artilugio teatral, pues ya se aprecia en la obra *Amphitryon* de Plauto– hasta el escándalo epatante en el cuadro de clausura.

Ahora bien, la propuesta de Trías no surge de la nada ni en el lado de la comedia plautina de *Pseudolus*, cuya trama se centra en las artimañas de un esclavo para lograr ver juntos a dos jóvenes enamorados a los que intereses familiares y sociales pretenden casar con terceros; ni en el de *Amphitryon*, donde se aborda cómo el esclavo Sosias interviene, si bien de manera inconsciente e involuntaria, en los amores adúlteros del dios Júpiter con Alcmena, esposa del general que da nombre a la obra. No obstante, una diferencia de relieve se da al constatar cómo, en tanto Pséudolo sí aparece como personaje en *El Plauto*, no sucede lo mismo con Anfitrión, cuyo nombre da título a la segunda parte del título primigenio que había propuesto su autor. En realidad, *Pseudolus* como obra y también como personaje posee reminiscencias recientes en el

momento en que Trías elabora su texto, pues la obra plautina organiza en buena medida la trama de la comedia musical de Stephen Sondheim, con libreto de Burt Shevelove y Larry Gelbart, que lleva por título *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962), estrenada en España en 1964 con el título de *Golfus de Roma* bajo la dirección de José Osuna, con diversos reestrenos posteriores hasta la actualidad e incluso con adaptaciones coyunturales como *Golfus de Emerita Augusta*. La propuesta escénica de Sondheim es, además, enormemente conocida por la versión fílmica dirigida en 1966 por Richard Lester y estrenada en España ese mismo año, pues no en vano el rodaje se llevó a cabo en gran parte en los estudios Chamartín-Samuel Bronston de Madrid reutilizando decorados del filme «kolossal» *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964), de Anthony Man.

Por su parte, *Amphitryon* ha tenido una mayor repercusión en la contemporaneidad, tanto en adaptaciones teatrales, que hunden sus raíces en la poética que define la literatura de la Edad Media desde Vital de Blois, como en el Séptimo Arte en su extremo contemporáneo. En ello influyen el carácter de los personajes –con el juego de la identidad y de la figura del doble como trasfondo– y su trascendencia mitológica, más allá de la acomodaticia y burguesa trama de *Pseudolus*: adaptaciones teológicas, operísticas, influencia directa en Shakespeare, Molière, Kleist, y versiones rupturistas en Giraudoux han enriquecido sobremedida desde antiguo un texto que, como el de Plauto, poseía paralelismos trágicos no conservados. Y es que *Amphitryon* también versa sobre la concepción y nacimiento de Hércules, héroe fundamental en la cultura de Occidente. Así, en el siglo XX, al margen de la película alemana *Anfitrión* (*Amphitryon. Aus den Wolken kommt das Glück*, 1935), dirigida por Reinhold Schünzel, el cine en torno a la figura mitológica de Hércules también remite, en cierta forma, a la figura de Anfitrión, su padrastro. Finalmente, con posterioridad a la obra de Carlos Trías, como entre otros textos del ámbito español la obra *Los dioses y los cuernos*, de Alfonso Sastre, supone una nueva vuelta de tuerca sobre el trasfondo de la burla de los dioses y certifica la actualidad del texto plautino, en un contexto donde la adaptación del teatro antiguo con ambientación en el mismo mundo antiguo reverdece asociada a festivales teatrales al aire libre en enclaves arqueológicos e históricos, como sucede, por poner un ejemplo, con *Pluto o la comedia de los pobres ricos*, de inspiración aristofánica, que en el año 1983, fruto de la colaboración entre Juan Diego y Francisco Melgares, se representó en el Festival de Teatro de Mérida; o sucede también en ese mismo año con *Golfus de Emerita Augusta*, antes citada. En otras palabras, de alguna manera, tras el estreno por parte de Villanueva de *El Plauto* en Madrid, se puede inferir que la puesta en escena de la obra de Trías se enmarca en un momento de fuerte revitalización de las adaptaciones libres de la comedia grecolatina a la vez que contribuye a ella.

De cualquier forma, ciertamente el contexto paródico de la obra no se limita a Plauto ni específicamente a los textos de *Pseudolus* y *Amphitryon*, toda vez que, al margen del título primigenio propuesto por Trías, también otras obras como, por citar dos del conjunto del corpus plautino, *Aulularia* y *Miles Gloriosus* (o *El militar fanfarrón* en su también reconocible y elocuente título en español) aportan referentes intertextuales de carácter fundamental a *El Plauto*, de forma que la Tradición Clásica no solamente afecta a situaciones, nombres, tramas, anécdotas sino, sobre todo, a la manifestación teatral en sí, a la vez que crea un código expresivo singular.

3. ELEMENTOS METATEATRALES Y ASOCIADOS A LA IDEA DE RELIGIÓN COMO ESPECTÁCULO EN *EL PLAUTO*

Según hemos apuntado en un epígrafe previo, el título de *El Plauto* de por sí posee un carácter metateatral, pues directamente centra su foco en el comediógrafo latino, en las tramas de sus obras y en su eco en la posteridad; pero, sobre todo, pone de relieve un género teatral concreto, del que es uno de sus más relevantes autores. La presencia de Plauto en la obra de Trías es absoluta. Un comentario detallado de dicha presencia escapa a los límites del presente análisis, sea en los nombres de los personajes, en las citas imbricadas o en las obras que aparecen entreveradas. En síntesis, la trama relata la intervención de tres esclavos con el fin de revertir la boda por obligación de una joven con un militar, proceso en el que provocan la intervención de Zeus para seducir a la joven recién casada y deriva en la imprevista relación carnal de la muchacha con su propio padre. Es decir, se abordan tres intentos de actuación abocados a estrepitosos fracasos, pues ni se logra que los jóvenes enamorados vuelvan a estar juntos, ni el padre de los dioses consigue a la joven mortal a la que pretende ni, en fin, en un juego de equívocos el padre protege a su hija, sino que termina confundiéndola y manteniendo relaciones incestuosas con ella. De alguna manera, se avanza de fiasco en fiasco, con el *leit-motiv* de intentos o amenazas de suicidio, sea del joven que pierde a la chica, de Zeus al no ver saciado su deseo sexual o del padre de la muchacha al descubrir la identidad de su amante. Los reveses responden a los argumentos de tres textos, como son *Pseudolus*, *Amphitryon* y *Aulularia*, pero, a la vez, cada uno de tales textos primordiales aparece entretejido por *Miles Gloriosus*, ya citado, pero también *Captivi* o *Mostellaria*, y, en general, por alusiones directas e indirectas a todas las comedias plautinas, como, por destacar una, *Curculio*, a partir de las ausencias de los personajes de mayor relieve socioeconómico debidas a viajes o guerras; o por personajes que, según refleja el caso de la meretriz, no es primordial en gran parte de los títulos indicados, pero sí en obras como *Mercator*. Ello deriva en que no exista un único protagonista, sino que estos sean diversos en función del aspecto predominante en cada cuadro.

Es la escena segunda del texto de Trías la que organiza la *contaminatio* plautina. En esta se presenta la suspicacia del anciano Euclión frente a la dote que habría que conceder a su hija casadera; el recelo surge en pleno debate con el esclavo Pséudolo, al tiempo que entra un militar acompañado de un segundo esclavo, de Sosias, en un papel con doble proyección metateatral: de un lado, la condición de militar y el nombre del esclavo remiten a *Amphitryon*; de otro, el nombre del militar procede de *Curculio* –al igual que sucede con el nombre de otros personajes, como Palinura, también esclava, o Planesia, que es el nombre de la hija de Euclión en *El Plauto*–, si bien prevalece su carácter jactancioso, que replica el del protagonista de *Miles Gloriosus*. Desde el cielo retumba, aunque en un principio solamente como voz antes de mostrarse, Zeus, quien en el mismo plano anfitrónico señalado se propone castigar al soldado al tiempo que la joven hija de Euclión despierta su interés sexual. Se tejen diálogos en varios niveles y la escena acaba con una mención expresa a la olla inservible, objeto que remite de manera evidente a *Aulularia*, de donde procede también la figura del anciano. De esta forma, en apenas una única escena se han sintetizado de manera magistral por parte de Trías las tramas de diferentes comedias, sobre todo, según hemos apuntado, *Pseudolus*, *Amphitryon* y *Aulularia*, con nombres de personajes procedentes de otros textos plautinos.

Así, si se aceptan como hilos conductores de *El Plauto* la tríada de obras formada por *Pseudolus* –a partir del primer título del texto de Trías y del peso que poseen los esclavos en la obra–, *Amphitryon* –fundamentalmente en virtud del relieve que posee la figura de Júpiter (Zeus en *El Plauto*) y no por ningún personaje que tenga ese nombre– y *Aulularia* –si se tiene en cuenta la relación paterno-filial y los diferentes triángulos amorosos existentes– se entiende la estructura de la obra en su conjunto a partir de las tres frustraciones indicadas (el fracaso del amor juvenil, la decepción del deseo divino y el incesto). No obstante, se han de dejar a un lado tanto el primer cuadro, que funciona realmente como prólogo, de forma que Trías mantiene a este respecto la impronta antigua, y el epílogo que, como forma de cierre, deriva en la confluencia de enredos y en un fin de fiesta caótico en homenaje a Dionisos, divinidad que inspira desde la tradición las manifestaciones teatrales. Ambos aspectos poseen además una función metateatral, según es evidente a propósito de la figura de Dionisos que acabamos de mencionar, pero, que, además, deviene clave a la hora de implicar al auditorio en las diversas ramificaciones de la trama. Así, la escena primera se presenta como un homenaje al cine mudo y al teatro musical –a pesar de que no guardan relación con la forma fundamentalmente dialogada de *El Plauto*–, en tanto el cierre responde a un tradicional *deus ex machina* dramático, pero que no resuelve el conflicto, sino que consagra el desorden como forma de cerrar un argumento paulatinamente más aporético. *De facto*, es el carácter metateatral el inspirador de la fórmula de la

contaminatio global que ofrece la comedia de Trías, donde nada ni nadie es lo que parece.

La aparición de Dionisos no es, según hemos señalado a propósito de *Amphitryon*, la única divinidad que se hace presente, pues es Zeus quien ocupa en buena medida la obra: en el original plautino de *Amphitryon*, la presencia de Júpiter y Mercurio en la comedia –y no en una tragedia, como corresponde a su dignidad divina– se justifica por su condición de actores que, disfrazados de mortales, van a intervenir en la trama, de forma que es una condición metateatral la que respalda la coherencia de la obra. En Trías serán los esclavos los que se revistan de dioses para crear, siendo tres, una misma divinidad, que solamente tiene sentido en la representación, es decir, de nuevo, aunque en sentido inverso a lo que sucede en Plauto, mediante un modelo metateatral, como revela de forma palpable no solamente la referencia directa al espectador en la séptima escena, sino también la aparición de una carretilla llena de máscaras para recrear una representación dentro de la representación en el cuadro decimotercero. No obstante, Dionisos y Zeus no son los únicos dioses que tienen papel en *El Plauto*: a lo largo de las diferentes escenas irán apareciendo figuras como las de Atlas (escena o cuadro tercero) y Gea (escena o cuadro decimotercero), de raigambre primigenia, además del olímpico Mercurio y de otras figuras como los sátiros, en una mescolanza digna de un tratado de mitología clásica o grecolatina, además de estar ausentes de los textos plautinos –donde se recurre a dioses más íntimos, como el Lar familiar en el caso de *Aulularia*–, excepción hecha de Zeus/Júpiter y Mercurio, protagonistas de *Amphitryon*. Junto a estos dioses del panteón clásico, se mencionan otras entidades religiosas, ahora de base judeocristiana, como Satanás y el propio Dios cristiano ya desde el cuadro primero, figuras que funcionan al tiempo como contraste irónico de las propiamente mitológicas. Así, la divinidad cristiana y el ángel caído se entienden como eslabones de una cadena donde de manera subliminal las identidades de los dioses se funden y confunden, de forma que el Dios cristiano es una construcción del Zeus suicida al tiempo que la encarnación humana del Dios cristiano se había producido ya en el mito del nacimiento de Hércules, hijo de un dios y de una mortal.

Por lo demás, la trascendencia de divinidades como Zeus y Mercurio supera el marco del referente plautino de *Amphitryon* para adquirir sentido estructural en el interior de la comedia de Trías, a partir de resonancias internas que actúan como situaciones teatralmente paralelas en escenas distintas y, por ello mismo, con un carácter metateatral: sucede con el intento de acabar con su propia vida que intenta culminar el joven amante despedido por la boda de la muchacha y con un mismo propósito de suicidio por parte de Zeus, confundido por su fracaso a la hora de seducir a la misma joven (en el cuadro decimotercero). En fin, el protagonismo de los tres esclavos convierte a estos en tres caras de un mismo papel teatral, de alcahuetes que

alteran de forma deliberada los encargos que reciben, con el consiguiente añadido de más enredos al tradicional enredo del triángulo amoroso.

A este respecto, ya la primera escena –en realidad, un prólogo– presenta a los tres esclavos-sirvientes que, además de representar un *sketch* inspirado tanto en las actuaciones de *clowns* como en el cine cómico mudo, entonan una canción portadora de una fuerte carga irónica de contenido teológico, según la cual la mayor maldad de Satán es hacerse pasar por el Dios cristiano, además de jugar con el misterio trinitario relativo a las tres manifestaciones de una misma divinidad, sean los tres esclavos como una única persona, sea por el desarrollo dramático posterior donde la confusión de deidades deviene parodia de la Trinidad católica. Desde una perspectiva formal, la iconografía geométrica del triángulo como símbolo de la divinidad católica se hace omnipresente desde la Edad Media avanzada, si bien con otros elementos que resultaría superfluo detallar en el presente estudio. Es más, el triángulo divino coincide formalmente con el frontón de la arquitectura clásica. En definitiva, en *El Plauto* el programa religioso se hace patente desde un primer momento. Ahora bien, esta interpretación no se descubre exclusivamente a través de un análisis hermenéutico del texto, sino que impone un tratamiento iconoclasta que adquiere formas perceptibles en la puesta en escena propuesta por Roberto Villanueva que se ha convertido en referente del abordaje de la obra de Trías, entre otros motivos por el propio respeto que le merece el texto, aunque no se renuncie a la investigación personal.

4. REPRESENTACIONES DE *EL PLAUTO*: HACIA UNA ICONOGRAFÍA ICONOCLASTA

El recorrido escénico de *El Plauto* se inicia en el Festival Grec de Barcelona del año 1974 –en versión en catalán de Santiago Sans, también director de la representación, con el título de *Pseudolos contra Amfitrió*–, sin un eco particularmente relevante en cuanto a público y crítica. Apenas se conocen testimonios gráficos de esta representación; tampoco se documenta cartelística asociada al margen del programa del propio festival. En las críticas periodísticas se menciona más la idea de espectáculo que de creación artística en sus acepciones textual y específicamente dramática.

Es en Buenos Aires donde la obra se consagra en el año 1977 gracias a la labor del director Roberto Villanueva, tras haber conocido este personalmente a Carlos Trías durante una estancia del escritor en la capital argentina en la primera mitad de los años setenta. De hecho, es el mismo Villanueva quien estrena la obra en Madrid un lustro después, con una versión cuya extensión es más reducida y, al cabo, resultó la definitiva en el mismo año 1982, momento en el que el texto también aparece publicado en la revista *Primer Acto*, aunque se produjeron dislates mínimos, como la mención a personajes que, en realidad, no aparecerán en la edición definitiva, caso de la figura

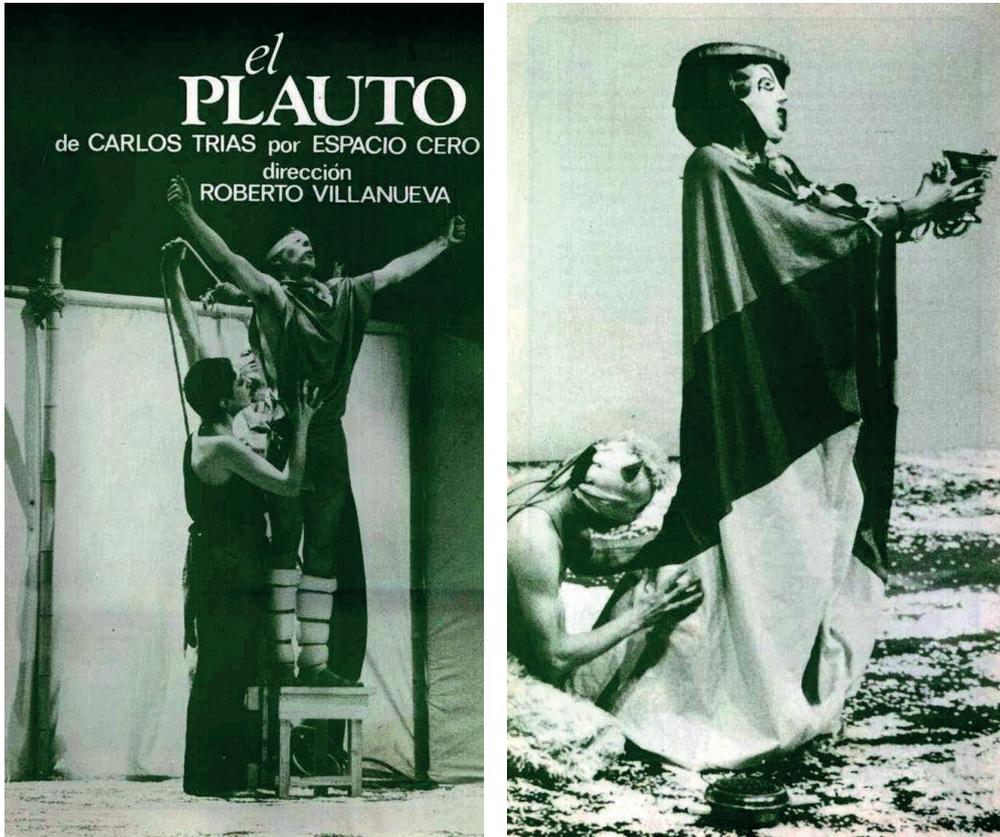
del pedagogo, según se cita en el *dramatis personae* o del nombre de Filenia, que se menciona en críticas anteriores a la versión del texto fijada en 1982, si bien, no existe como tal en el elenco de personajes del texto definitivo.

En Argentina la propuesta de Villanueva, que se desarrolla en plena dictadura política, se presenta como una experiencia trascendente en múltiples sentidos, pero, sobre todo, en virtud de su alcance teatral, dado que responde a la influencia de los montajes de Peter Brook en la estela de Antonin Artaud y de una idea de teatro centrado en su puesta a prueba continua de la representación y de su maleabilidad cultural –o universal por así decir; algo más patente si cabe en una aproximación, aunque sea diletante como se da en Trías, al teatro de Plauto–. No obstante, apenas existen fotografías del montaje; sí reflexiones, sobre todo de índole conmemorativa; también recuerdos acerca de la maleabilidad de espacios y tiempos que permitía el montaje. Las escasas referencias informan sobre una representación a la vez barroca, si bien carente de escenografía –es decir, sin una *frons scaenae*, a la manera del ya citado Brook–, y un vestuario y unas máscaras caracterizados por su carácter tosco, con influencia a este respecto de las doctrinas de Jerzy Grotowski.

Por su parte, aunque en cierta medida exitosa, en Madrid el planteamiento y recepción fueron distintos a lo que se pudo ver en la versión bonaerense. De hecho, si bien el montaje depende fuertemente del llevado a cabo en 1977, existen importantes diferencias, fundamentalmente tres: en primer lugar, la recepción se adapta al espacio de teatros «a la italiana»; en segundo lugar, la representación se fija en dos horas –y, por consiguiente, se produce una importante reducción del texto–; y, en tercer y último lugar, se añaden una propuesta escenográfica y un vestuario más pulidos –o, en otras palabras, menos espontáneos, si bien, según acabamos de señalar, Villanueva los define como más austeros, acaso sinónimo de esquemáticos–, al igual que sucede con la producción y difusión gráfica. Además, está el hecho de que el contexto político es diferente y la tradición teatral también –toda vez que España acababa de salir de la larga dictadura franquista–, los cambios aportan claves de lectura distintas a las que Villanueva promovió en su primera versión, que, como argumento de interés al examen de los temas asociados a lo religioso del presente estudio, afectan incluso a la música. Según hemos tenido ocasión de señalar, dichas claves inciden en la provocación religiosa y, en efecto, incidirán también en la potenciación de la imagen de iconografía tanto mitológica como de tradición cristiana.

Además de grabaciones videográficas para su consulta en sede, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, dependiente del Ministerio de Cultura español, conserva fotografías teatrales que corroboran las evocaciones señaladas. Se trata de imágenes firmadas por Fernando Suárez y Manuel Martínez

Muñoz. Una de las fotografías de Suárez, de hecho, constituye la portada del programa de mano de la representación en el teatro María Guerrero y refleja nítidamente el símbolo de una crucifixión. También en el mismo programa se muestra una figura hierática, de perfil, con una especie de toga-sotana, con un cuenco en las manos con el gesto propio del momento de una consagración durante una misa.



FIGS. 1 & 2: Programa de mano de *El Plauto*. Fotografías de Fernando Suárez. © CDAEM (Madrid).

No se trata de referencias iconográficas azarosas: en el reportaje de Suárez conservado en el CDAEM, además de las fotografías utilizadas para el programa de mano, se documenta una fotografía donde la disposición del momento teatral replica un altar cristiano.



FIG. 3. Fotografía de Fernando Suárez. © CDAEM (Madrid).

En fin, desde una perspectiva más mitológica, aunque sin renunciar a ecos teológicos, se muestra un gesto de salto cuyo movimiento remite al *Prometheus* de Jan Cossier y boceto de Peter Paul Rubens (1636-1637; Museo Nacional del Prado, Madrid), como un ademán característico del actor Enrique Simón, que trabaja en *El Plauto*, habiéndose presentado Prometeo en el pensamiento occidental también como un salvador del ser humano.



FIGS. 4, 5 y 6. Fotografía de Fernando Suárez © CDAEM (Madrid); Cossier-Rubens, *Prometheus*, Museo Nacional del Prado (Madrid); e imagen promocional de Enrique Simón a propósito de uno de sus trabajos televisivos (<https://enriquesimon.com/trabajos/>).

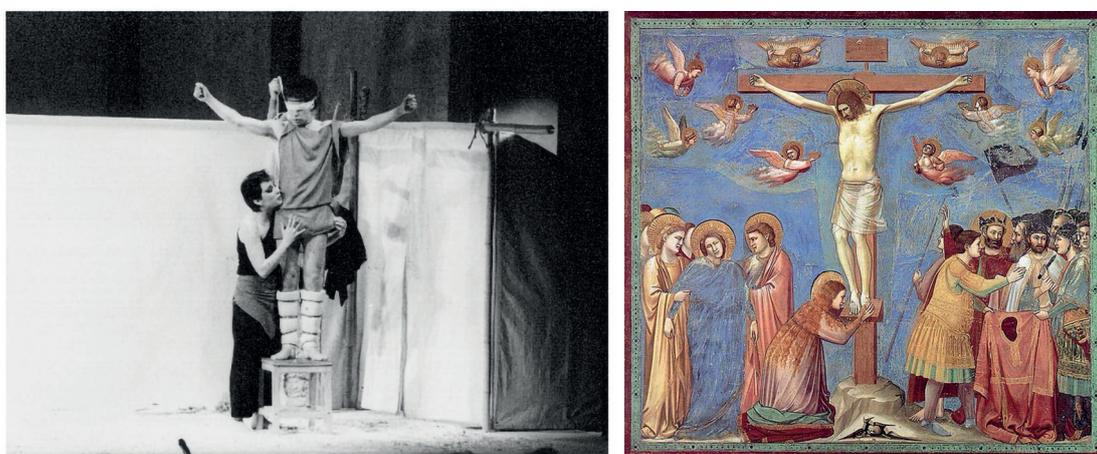
La interpretación religiosa se ve reforzada en las instantáneas realizadas por Manuel Martínez Muñoz, las cuales mantienen la misma insistencia en una iconografía cristiana, referida a la crucifixión. Al igual que sucede con las fotografías de Fernando Suárez, las de Martínez Muñoz responden a un momento descontextualizado en la trama –no obstante, sería posible identificarlo, toda vez que conserva una grabación de las representaciones dirigidas en Madrid por Roberto Villanueva en la Sala Olimpia; pero lo que realmente resulta trascendente es la composición iconográfica de la imagen fotográfica–. En la primera imagen el personaje central muestra un gesto de acogida como de un oficiante a los presentes, pero también refleja rigidez en los brazos, lo cual denota al tiempo la forma de una crucifixión. Por lo demás, la figura se ve rodeada de dos mujeres y dos figuras encasquetadas a la manera de soldados, de los que el que está agachado porta una especie de lanza enfundada. La composición de la imagen es muy sugerente y elaborada: su iconografía responde al momento en que están ante la cruz la Virgen María y María Magdalena y cuando unos soldados quieren comprobar con una lanzada si el crucificado está ya muerto. La segunda imagen no pierde el halo litúrgico bajo una *scaenae frons* en forma de retablo al cubrir al personaje central con una especie de palio –o *sui generis* sudario–, al tiempo que este ofrece a una de las mujeres a uno de los soldados. En este caso, el soldado parece adoptar el papel de San Juan

en el momento de la crucifixión, al que Jesús hace entrega de su madre. Poco importa que el orden bíblico no sea pertinente, ni que se fuerce la idea de transformación de un personaje, cuando la configuración visual de la escena resulta deliberadamente ambigua al respecto. De hecho, la composición destaca por su forma abigarrada, con todos los actores muy juntos, como agrupados para formar una estampa. Se trata de una disposición de marcado carácter pictórico, según se aprecia en la tradición de grabados y pinturas sobre el momento de la crucifixión, como, por mencionar de nuevo a Rubens, y como mero ejemplo entre muchos otros posibles, en la pintura *De lanssteek* (*Christus aan het kruis tussen de twee moordenaars*), circa 1619-1620, Antwerp (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).



FIGS. 7, 8 y 9. Fotografías de Manuel Martínez Muñoz © CDAEM (Madrid); y Rubens, *De lanssteek*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antwerp).

El referente iconográfico se mantiene en otra fotografía donde se presenta de nuevo la figura de una especie de crucificado –el personaje está con los brazos extendidos– a cuyas rodillas se abraza con aparente reverencia una mujer, que, en realidad, lo sujeta de forma procaz, palpando sus atributos sexuales sobre el calzón. La iconografía de la cruz a la que se aferra María Magdalena subvierte su sentido de manera provocativa, a la vez que aporta un sentido erótico a un instante del que no importa su correspondencia en la parodia mitológica del relato de Trías, o, dicho con otras palabras, la escena es tratada a partir de la mofa de referencias iconográficas cristianas. De nuevo, su referente iconográfico es universal, sobre todo a partir de un modelo de crucifixión llevado a cabo por el Giotto en uno de los frescos de la Capella degli Scrovegni en Padua (*circa* 1304-1306).



FIGS. 10 y 11. Fotografía de Manuel Martínez Muñoz © CDAEM (Madrid); y Giotto, *Affresco*, Capella degli Scrovegni (Padova).

No obstante, la idea de subversión en sí no es novedosa en la historia de la cultura occidental, según se aprecia, por poner un ejemplo de interés dado que su relieve también puede descubrirse en una fotografía de Manuel Martínez Muñoz, en el Marqués de Sade, actualizado en época coetánea de *El Plauto* en obras como el *Marat-Sade* de Peter Weiss (1963), llevada a las tablas teatrales y al cine por Peter Brook o en la inspiración que *Los 120 días de Sodoma* se da en el filme *Saló* de Pasolini (1975). Así se documenta en una imagen donde destaca sobre el conjunto de la escena la presencia de un personaje en pose canina, que llama la atención por cuanto no aparecen animales en el texto de la obra. El eco de la escena se encuentra en la citada película de Pasolini, como uno de los ejemplos de sadismo que desglosa el filme, sin que se olvide que la obra de Sade funciona a través de las antítesis de temas asociados a la moral cristiana.



FIGS. 12 y 13. Fotografía de Manuel Martínez Muñoz © CDAEM (Madrid); y fotograma de *Salò* (1975), de Pier Paolo Pasolini.

Al mismo respecto del arte fílmico, desde la puesta en escena bonaerense se han reconocido en el trabajo de Villanueva influencias cinematográficas, sobre todo la del *Satyricon* (1969) de Federico Fellini. Tales influencias no solamente se descubren en las correspondencias con la literatura romana, sino en el hecho de que el director italiano se planteó su versión de los textos antiguos en que se apoya su película a partir de la idea de un viaje de ciencia ficción al «planeta Roma». De alguna manera, ya en Trías –es decir, como algo que no solamente se da en la puesta en escena de Roberto Villanueva–, existe una actitud concomitante, como una especie de viaje al «planeta Plauto» que aporta una nueva clave interpretativa al texto de Trías.

Por lo demás, según hemos apuntado ya, la puesta en escena que Villanueva lleva a cabo de *El Plauto* revitaliza la libertad del acceso a la comedia grecolatina como género; pero, además, abre las puertas de representaciones posteriores del texto de

Trías. Así, con posterioridad, la trayectoria de las representaciones de *El Plauto* se ha mantenido con escalonada regularidad, sea a cargo de grupos independientes de índole local –como el caso de Enea, de Puertollano (Ciudad Real), en el año 1985 bajo la dirección de Pablo Céspedes–, sea incluso de centros educativos –sucede a propósito de uno de los centros de referencia para el teatro escolar, el Taller Teatral del Instituto Navarro Villoslada, con sede en Navarra, que la ha programado en dos ocasiones, en 1986 y en 2005, bajo la dirección de Ignacio Aranguren; también se programó en la Escuela de Teatro de Getxo (Vizcaya) en el año 1989 bajo la dirección de José Miguel Elvira; en la Universidad Pública de Navarra en el año 2002, bajo la dirección de Pablo Salaberri; y por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Resad, en el mismo año 2002, a cargo de Rafael Cea–. El eco de la puesta en escena de Roberto Villanueva ha marcado mayor influencia en el ámbito latinoamericano –los lugares de representación y el carácter profesional de las compañías así lo certifican–, donde el texto de Trías estuvo en preproducción en Buenos Aires en el año 1989; también en Montevideo en el año 1997, bajo la dirección de Fernando Toja; y ya en el siglo XXI nuevamente en Buenos Aires, en el año 2016, con Adrián Blanco como responsable. De igual forma, en el siglo XXI en España se ha recuperado *El Plauto* en el año 2015, a cargo de Manuel España con la compañía Protea Teatro de Mijas (Málaga).

5. CONCLUSIÓN: LA PROPUESTA DE UN ICONOCLASTA *PLAUTUS CHRISTIANUS*

Al margen del planteamiento como disparate, que en ningún momento es desmentido, *El Plauto* se presenta de principio a fin como una propuesta escénica eminentemente metateatral. En efecto, el mismo disparate surge de la falta de correspondencia entre los límites de la representación y la trascendencia de los temas que se exponen, por cuanto, en realidad, los segundos entran en competición con unas obras ya consagradas y reconocidas como clásicas, que resultan difícilmente parangonables con el nuevo texto. No obstante, el concepto clásico que define dicha falta de correspondencia es el de *decorum*. De esta forma, *El Plauto* se presenta como una obra indecorosa tanto en su sentido etimológico como en el de los límites de la representación, con profusión de tramas y personajes que se definen por su condición de situaciones y figuras desplazados que proceden de textos preexistentes. Sucede que la falta de *decorum* se corresponde con una de las fuentes plautinas más palmarias de la obra, con *Amphitryon*, una comedia en cuya trama, contra lo establecido normativamente en el género, intervienen divinidades que se mezclan con esclavos en una convivencia que se presenta como de extremos insolubles. Trías riza el rizo a este respecto: mientras en el comediógrafo Plauto, dioses como Mercurio y Júpiter adoptan formas humanas –incluso serviles en el caso de Mercurio, que toma el aspecto del esclavo Sosias–, en el texto de Trías son los esclavos los que se disfrazan de dioses e incluso lo hacen por

triplicado, con la construcción de un fantoche que ocupe el lugar de un Zeus que ha intentado suicidarse derrotado por las imposiciones sexuales que lo definen y en las que fracasa –además de tratarse de un momento que posee reminiscencias internas, por cuanto remite al intento de suicidio del joven amante, que se muestra despechado en el cuadro o escena tercera–.

El referente religioso deviene, por consiguiente, sustancial: no se trata de una mofa antireligiosa ni en Plauto ni en Trías, por más que el segundo recurra a ecos nietzschianos sobre la muerte de dios y al tema de la inversión de cielo e infierno de acuerdo con los cánones del cristianismo. Y es que *El Plauto* también recrea la transferencia de la divinidad pagana hacia una construcción cristiana de esta, que nace de la decadencia de las deidades clásicas, agotadas en sus papeles caducos. En este contexto, la trinidad de esclavos-dioses que compone una nueva divinidad y el triunfo *ex machina* de Dioniso (figura nítidamente nietzscheana también), amén de inspirado en el imaginario habitual del dios Baco, remarcen la lectura de fondo del texto de Trías.

Ha sido el director Roberto Villanueva quien ha forjado en buena medida la iconografía asociada a *El Plauto*. En este contexto, si bien no se conservan grabaciones de la versión de 1977 –sí de representaciones en 1982–, así como apenas fotografías bonaerenses, las imágenes de la puesta en escena en España confirman la interpretación religiosa subyacente con que se lee por parte del director argentino la obra de Trías, de tal forma que la representación se transforma en una especie de misa que deriva en un final orgiástico. En efecto, incluso en la escenografía es perceptible la asociación iconográfica entre el frontón de la arquitectura clásica y el triángulo de personas que define el misterio cristiano de la Santísima Trinidad, a lo que se añade que los esclavos se revistan de dioses –como paradigma también del pensamiento cristiano del revés: no es dios en carne mortal, sino mortal en carne divina–. Por lo demás, una disposición en altar, representaciones de crucifixión, gestos de índole litúrgica, etcétera, constituyen en buena medida el *leit-motiv* que hilvana la puesta en escena. Se puede decir que dicha puesta en escena ha marcado la impronta de representaciones posteriores, a lo que se suma una percepción del texto como un viaje al «planeta Plauto», en el que se recuperan sus temas cómicos característicos, como la confusión de caracteres, el equívoco y el engaño.

En síntesis, la propuesta de un Plauto como reto de hacer un compendio y una *contaminatio* meramente artificiosos no responde a la carga de profundidad que parece querer destilar Trías en su obra, que no es otra cara de efectos cómicos postizos (como en el musical *Golfus de Roma* antes señalado), sino que deriva en algo más complejo. De hecho, ya el mismo Plauto va más allá del comediógrafo Menandro que le inspira, a pesar del dominio del reconocimiento de Menandro en el conjunto del Mediterráneo

y no solamente en Roma. De igual forma, Trías no se conforma con un conocimiento profundo de Plauto, de unos recursos que la tradición ha manejado con éxito, según refleja, por poner un único ejemplo, Molière; sino que va más allá: devuelve a Plauto a su época al tiempo que, inevitable pero sutilmente, lo ajusta con el pensamiento cristiano, con menciones implícitas a Nietzsche y Freud en el tratamiento sea de la idea de la muerte de dios sea de la frustración como motivo de depresión, entre otras ideas posibles y como eficaz forma de traer a Plauto a nuestros días.

Al cabo, un «todo Plauto en solamente un único Plauto» puede hacerse casi en exclusiva desde perspectivas cristianas, conforme a claves anfitriónicas ya expresadas en el antiguo teatro teológico en el que se identifica a los personajes de la comedia con figuras bíblicas. Así sucede con san José como *sui generis* Anfitrión evangélico en, por ejemplo, la obra de Joannes Burmeister, a caballo ya entre los siglos XVI y XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDURA VARELA, F., «Manuel Martínez Muñoz y sus fotografías de teatro (1968-1987)», *Villa de Madrid*, 94 (1987), pp. 53-69.
- BURGUEÑO, M. E., «En la encrucijada del teatro: 'El Plauto'», *Revista Relaciones*, 152/153 (1997), pp. 27-28. Disponible en: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/anteriores/9701/plauto.htm> [12-06-2022].
- CASTRO RODRÍGUEZ, V., *La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los ss. XX-XXI*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39513/1/T37862.pdf> [18-05-2022].
- FONTAINE, M., *Joannes Burmeister: Aulularia and other Inversions of Plautus*, Leuven, Leuven University Press, 2015.
- GARCÍA JURADO, F., *Teoría de la Tradición Clásica. Concepto, historia y métodos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- HARO TECGLÉN, E.: «Cuando Occidente se burla de Occidente», *El País*, 8/12/1982.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., «Personajes de la tragedia griega en el teatro español del siglo xx. Tres ejemplos: 'Fedra', de Unamuno, 'La tumba de Antígona', de Zambrano y 'Demasiado tarde para Filoctetes', de Sastre», *Nova Tellus. Supplementum (Tramas y ecos del teatro clásico griego)*, 7 (2014), pp. 155-250.
- LÓPEZ FONSECA, A., «De la traducción a la adaptación teatral en el proceso de comunicación del mito. 'Los dioses y los cuernos' de Alfonso Sastre», en G. Santana Henríquez, L. M. Pino Campos & M. Martínez Hernández (edd.), *Παιδεία καὶ ζήτησις: homenaje a Marcos Martínez Hernández*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2017, pp. 459-470.
- LOZANO, E., (2007): «Roberto Villanueva, 1929-2005: Trayectoria de un artista de la dirección escénica», *Telón de fondo*, 5 (2007), pp. 1-23. Disponible en:

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9479/8260> [13-06-2022].

- MARTÍNEZ TOMÁS, A., «'Pseudolos contra Amfitrío', de Carlos Trías, en versión catalana de S. Sanz», *La Vanguardia*, 04/08/1974, p. 44.
- MONLEÓN BENNÁCER, J., «'El Plauto', de Carlos Trías», *Primer Acto*, 190 (1982), p. 64.
- MONLEÓN BENNÁCER, J., *Mérida: Los caminos de un encuentro popular con los clásicos grecolatinos. Festival de Teatro Clásico de Mérida, 50 ediciones*, Mérida, Patronato del Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2004.
- MONLEÓN, J., & PÁEZ, J., «A propósito del estreno de 'El Plauto' en España», *Primer Acto*, 190 (1982), p. 67.
- MONLEÓN, J., & VILLANUEVA, R., «A propósito del estreno de 'El Plauto' en España», *Primer Acto*, 190 (1982), p. 67.
- NOVOA VALDIVIA, V., «Pintura y teatro en el Marat/Sade de Peter Weiss (Documentos y crítica en España, 1960-1980)», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 46 (2010). Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/pweiss.html> [30-06-2022].
- POCIÑA PÉREZ, A., & LÓPEZ LÓPEZ, A., «Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos», *Fortunatae*, 16 (2005), pp. 225-235.
- SÁNCHEZ MATAS, J. L., *El Festival de Teatro Clásico de Mérida*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1991.
- SÁNCHEZ MOLINA, M., «La Aulularia de Vital de Blois a la luz de la teoría poética de los siglos XII y XIII», *Revista de Filología Románica*, 3 (1985), pp. 275-287.
- SOTO, I., «La cadencia del ritmo popular», *Clarín. Revista Ñ*, 02/03/2017. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/cadencia-ritmo-popular_0_BygamM8qe.html [06-06-2022].
- TOVAR PAZ, F. J., *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine*, Cáceres, Filmoteca de Extremadura & Universidad de Extremadura, 2006.
- TRÍAS SAGNIER, C., *El Plauto. = Primer Acto*, 190 (1982), pp. 70-118.
- TRÍAS SAGNIER, C., «La génesis de 'El Plauto'», *Primer Acto*, 190 (1982), pp. 68-69.
- TRÍAS SAGNIER, C., «Sangre y suelo. Notas sobre 'Edipo en Colono' de Sófocles», *Claves de razón práctica*, 89 (1999), pp. 75-78.
- UNCETA GÓMEZ, L., «Anfitrión: de tragicomedia a relato fantástico», en C. González-Vázquez (ed.), *El teatro en otros géneros y otros géneros en el teatro. II Estudios de Teatro Romano en honor del profesor Benjamín García Hernández*, Zaragoza, Pórtico, 2017, pp. 307-238.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F., «La temporada teatral 1982-1983 en España», *Anales de Literatura Española Contemporánea. ALEC*, 8 (1983), pp. 143-161.
- VILLANUEVA, R., «Cuestiones de la vanguardia teatral», *Nova Arte*, 3 (1979), pp. 3-6.