

## FARSAS PARA TÍTERES DE EDUARDO BLANCO-AMOR: TRADICIÓN Y VANGUARDIA

Por Emilio Peral Vega

[A Javier Huerta Calvo,  
maestro y amigo]

La figura de Eduardo Blanco-Amor ha permanecido en el olvido de muchos durante demasiados años. Es cierto que, con motivo del centenario de su nacimiento, se han editado algunos estudios en torno a su vida y obra e, incluso, ha aparecido recientemente una bella edición de *La catedral y el niño*, la gran novela del creador gallego<sup>1</sup>. Sin embargo, como con gran acierto ha señalado Damián Villalaín al referirse a la literatura gallega, pesa sobre Blanco-Amor una circunstancia, más política que literaria, que condiciona, en gran medida, el éxito de la labor creadora no sólo de él sino de un número no despreciable de intelectuales: «La literatura gallega, todavía en fase de afirmación como sistema autónomo, no toma en consideración *Los miedos* ni *La catedral y el niño*. La literatura española, sobrada de sistema y de autonomía, considera a Blanco-Amor un escritor en lengua gallega y no se molesta en leer con atención *A esmorga* ni *Os biosbardos*»<sup>2</sup>.

El olvido es aún más considerable si nos referimos a su teatro. Es curioso ver cómo seis deliciosas piezas, conocidas bajo el título genérico de *Farsas para títeres*, han permanecido entre las sombras del olvido por razones no fáciles de comprender. Hay que elogiar, a pesar de todo, la labor de ciertos filólogos y estudiosos gallegos que se están encargando, últimamente, de rescatar la figura del orensano. De justicia es traer aquí los nombres de Xavier Carro, Luis Pérez Rodríguez, Xosé Ramón Pena, Xosé Montaña Louzao, entre otros.

La aproximación de Blanco-Amor al teatro es lenta pero irreversible. Cuando llega a Buenos Aires en 1919, se desarrollaba ya una incipiente actividad teatral entre los emigrados. Sin embargo, «Blanco-Amor non participa directamente no teatro dos emigrantes nos anos vinte, en parte porque posiblemente tampouco estaba interesado neste teatro, demasiado cargado de saudade e sentimentalidade»<sup>3</sup>. De enorme importancia es su trabajo en *La Nación*, gracias al cual pasa temporadas en España en calidad de corresponsal. Ello le permite entrar en contacto con *La Barraca* de García Lorca y otros grupos independientes. Ya de vuelta en Argentina, inicia la composición de *Farsas para títeres*, escritas entre 1939 y 1942, excepción hecha de *El refajo de Celestina*, de 1948<sup>4</sup>. La recepción de las *Farsas* en España es, sin embargo, muy tardía. Desde luego, no antes de los años setenta.

<sup>1</sup> Eduardo BLANCO-AMOR: *La catedral y el niño*, Vigo, Galaxia, 1997.

<sup>2</sup> Damián VILLALAÍN: «Eduardo Blanco-Amor: cien años de un dramaturgo vivo», *Cuadernos de minipiezas ilustradas*, n.º 10 (1998), pp. 89-90.

<sup>3</sup> Gonzalo ALLEGUE OTERO: *E. Blanco Amor, 1897-1979: unha fotobiografía*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1993, p. 241.

<sup>4</sup> La primera edición de *Farsas para títeres* data de 1953, Buenos Aires, Ediciones López Negri. Contiene tan sólo tres obras, a saber: *Angélica en el umbral del cielo*, *La verdad vestida* y *Amor y*

No debemos dejar pasar por alto la labor de Blanco-Amor como director del Teatro Español de Cámara *El Tinglado*, con la colaboración de buena parte de los actores de Margarita Xirgù. Gracias a este proyecto, se representaron en Buenos Aires obras breves de Lope de Rueda, Cervantes, Ramón de la Cruz, etc... La predilección del autor gallego por nuestro teatro breve clásico se deja sentir no sólo en su labor como director de escena sino también en su faceta creadora. Sus *Farsas para títeres* deben mucho a nuestros dramaturgos áureos<sup>5</sup>.

En efecto, el primer teatro de Blanco-Amor supone una perfecta mezcla de lo clásico y lo vanguardista. Acoge la farsa como modelo estructural, de ahí que perpetúe una serie de características fundamentales del género: brevedad, movimiento escénico, carácter cómico y satírico, tono paródico... Ahora bien, la mejor tradición de nuestro teatro breve (quizás la veta más y mejor desarrollada de nuestra historia teatral) deja en nuestro autor un poso perceptible en numerosos aspectos, si bien la influencia de los Lope de Rueda, Cervantes, Quiñones de Benavente, etc... se hace palpable, en especial, en lo que Xavier Carro ha denominado «farsas de cobiza e sexo», es decir: *Amor y crímenes de Juan el Pantera*, *Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el Indiano* y *El refajo de Celestina*.

En primer lugar, hemos de referirnos a la tipología de los personajes. Muy diferenciados están los hombres, «simples e obsesivos buscadores de fornicio»<sup>6</sup>, de las mujeres, seres fríos y calculadores que condicionan sus comportamientos a la obtención de beneficios materiales. Dentro del sector masculino, las *Farsas* están llenas de tipos que la historia del teatro breve ha ido decantando como tales:

1. El cornudo, con una doble vertiente. Juan Pantera (*Amor y crímenes de Juan el Pantera*), «cornudo sin haberla catado». Representa los instintos más bajos de la condición humana. Pretende poseer a Contemplación Jiménez por encima de su voluntad. No admite que sea cortejada por otros hombres. Sus celos patológicos lo llevan a convertir la escena en un cúmulo de cadáveres. En el otro extremo está Calisto (*El refajo de Celestina*), cornudo consentidor. Admite las relaciones de Melibea, transfigurada en una prostituta, pues ello le permite costearse sus vicios.

2. Las figuras eclesiásticas, caracterizadas, como el resto de los hombres, por su ansia irrefrenable de compartir lecho con el sexo opuesto. Durante todo el siglo

---

*crímenes de Juan el Pantera*. La segunda edición está fechada en 1962, ed. Menhir, México. A las tres primeras farsas se añaden otras tres en la edición mejicana, con lo que se configura el corpus definitivo: *Romance de Micomicón y Adhelada*, *Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el Indiano* y *El refajo de Celestina*. A éstas hay que añadir dos ediciones más: la primera, edición bilingüe, publicada en La Coruña, Edición do Castro, 1973; la segunda, versión castellana, Madrid, Edicusa, 1976.

Las *Farsas para títeres* son escritas en castellano. Será el propio Blanco-Amor quien las traduzca con posterioridad. No es exacto, por tanto, lo que Eduardo Pérez Rasilla indica en su *Introducción* al volumen *Antología del teatro breve español (1898-1940)*: «Merece recordarse también el teatro breve de Eduardo Blanco-Amor (1900-1979), quien compuso en gallego diversas farsas que él mismo tradujo al castellano» Madrid, Biblioteca Nueva, p. 109. Yerra también el crítico en la fecha de nacimiento de Blanco-Amor. Es cierto que el orensano, quizás por coquetería, dijo en varias ocasiones haber nacido en 1900. Como Luis Pérez Rodríguez y otros muchos se han encargado de demostrar, Blanco-Amor nació en 1897.

<sup>5</sup> La vinculación de Blanco-Amor al teatro continuará hasta el momento de su muerte. En 1957, todavía en Buenos Aires, funda el *Teatro Popular Gallego*, con el objetivo de extender la cultura entre los emigrados. Tras su regreso a Galicia, colabora con algunos grupos independientes. En 1971, participa con Ricard Salvat en la puesta en escena de *El caballero de Olmedo*, para la que escribe el prólogo «Lope de Vega y lo clásico». En 1974, publica en Galaxia su *Teatro pra xente*. Póstumamente, ve la luz *Proceso en Jacobuslad. Fantasía xudicial en Ningures* en la revista *Pipirijaina*.

<sup>6</sup> Xavier CARRO, *A obra literaria de Eduardo Blanco-Amor*, Vigo, Galaxia, p. 68.

XVI y, con menos intensidad, en el siglo XVII, la figura del Sacristán apareció de continuo en el teatro cómico breve. Suele ser un personaje de cultura superior al resto y, siempre, lascivo amador. «Figura pragmática e idealista, el Sacristán rehúsa las zalamerías y requiebros, prefiriendo la acción directa en el lecho»<sup>7</sup>. Así, el Sacristán de *Amor y crímenes...* hace explícitos sus deseos sexuales. Por Contemplación está dispuesto a abandonar su escasa vocación religiosa:

SACRISTÁN: Ahora que estás en tí, vete sabiendo que te adoro desde niño.

CONTEMPLACIÓN: Como si oyese llover. Para sayas bastan las mías.

SACRISTÁN: Ordénalo y hago flecos este balandrán, aunque me vale treinta mil reales al año sin contar borras de aceite, limosnas de las misas de ajusticiados, ayudas de responso y cabos de vela<sup>8</sup>.

Dado que no puede conseguir los favores pretendidos, su principal objetivo es evitar que sean consumados por otros. La ridiculización del personaje lleva a Blanco-Amor a convertirlo en una especie de *voyeur*:

SACRISTÁN: Y yo subiré por el muro de la corraliza a ver lo que hace; que, como decía el abade viejo, a falta de otros, los ojos son también órganos de placer. (p. 74)

Junto al Sacristán, el Reverendo Prior de los Anabaptistas de *El refajo de Celestina*. Con un esquematismo propio del más puro teatro expresionista, se le caracteriza con un solo rasgo, «lujurioso». Se trata de un hombre que ha lidiado faenas amorosas en muchas plazas, de ahí que las palabras de la astuta Celestina no lo-gren embaucarle:

CELESTINA: No es propio de la doncellez hacerse cargo por indirectas.

REVERENCIA: Así eres tú doncella como yo mariposa. (p. 188)

Su apetito sexual es ridículamente insaciable. Maestro del disimulo y la hipocresía sabe contenerse ante testigos. Sin embargo, cuando ve cerca su objetivo, se despoja de su falso hábito:

REVERENCIA: [...] Dijéronme que eras hermosa y de tersas carnes, y no me opongo a certificarlo, si tal es tu iniciativa.

Su intervención se llena de dobles sentidos:

REVERENCIA: Deja el susto, que ya estamos entendidos por oficios de Celestina. Ábreme la puerta, que éstos son los óleos que tú pides... (p. 202)

Como muchos otros eclesiásticos del teatro clásico, el Reverendo se expresa con frecuencia en latín macarrónico, lo que constituye una fuente exquisita de comicidad, máxime cuando suele recurrir a ella para expresar sus opiniones sobre las mujeres:

<sup>7</sup> Javier HUERTA CALVO: «Introducción» a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, p. 36.

<sup>8</sup> Eduardo BLANCO-AMOR, *Farsas para títeres*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1973, p. 62. En adelante, citamos por esta edición.

REVERENCIA: Y cuando así fuese, te digo que no hay peor cosa para la virxinalis porciúncula que andar con ella expuesta a las nocturnas accechanzas. (p. 188)

Más tarde, con toques de «animalización» valleinclanesca:

REVERENCIA: ¡Iam ego putaban ista esse virilia! (Olisquea de nuevo).  
¡Sime dubito, hominis sunt...! (Vase) (p. 196)

3. El Indiano. Estoraque (*Amor y crímenes...* y *Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el Indiano*) hereda en su figura una larga tradición. Como era preceptivo, se trata de un hombre que ha amasado gran fortuna en el Nuevo Mundo. Es consciente de que su único atractivo reside en su riqueza:

ESTORAQUE: [...] Todo mi oro traigo aquí. ¡Déjame derramarlo entre tus muslos! (p. 76)

Tras su presunta muerte, todos se disputarán su herencia.

Las mujeres heredan los rasgos de avaricia, astucia, lujuria,... con los que, con frecuencia, han sido caracterizadas en la tradición literaria hispánica, sobre todo a partir de Quevedo. Actúan como verdaderos motores de la acción dramática. En este sentido, las palabras del profesor Huerta Calvo, si bien referidas al entremés de los siglos de oro, son muy ilustrativas: «Veo la mujer como una auténtica *Dea ex machina* del género entremesil, plasmada en la escena de diversas formas: la presencia de su cuerpo deseado por los personajes masculinos; su omnímodo modo de hacer su real gana —fuera de alguna que otra excepción—; su capacidad de torear a maridos y amantes por igual;...»<sup>9</sup>. Las mujeres de las farsas de Blanco-Amor heredan el papel central en la escena, así como la tipología apuntada por el crítico. Los dos caracteres que mejor representan esta descripción global son Contemplación (*Amor y crímenes...*) y Melibea (*El refajo de Celestina*). Una y otra buscan en los hombres la consecución de los mayores beneficios materiales posibles.

CONTEMPLACIÓN: Deme acá la bolsa, que con el mucho peso se le agravará el sofoco.

ESTORAQUE: Es peso liviano este del oro. Yo la llevaré.

CONTEMPLACIÓN: (Brusca) Pues no subirá, por roñoso y falsario. Todo es ardid. (p. 66)

Melibea, por su parte, lejos del candido carácter gestado por Fernando de Rojas, sabe qué puede sacar de los hombres. Por ello, reprende a Celestina al inicio de la obra por no haber obtenido suficiente recompensa:

MELIBEA: Procede en tus hablas de una vez, ¿qué te dio de albricias?

CELESTINA: Una sarta.

MELIBEA: ¡Daca ya que la vea! [...] ¡Ah, día de congoxa!... ¿Esto te dio?  
¿Y cómo lo quisiste? Los corales van tirados. (p. 184)

<sup>9</sup> Javier HUERTA CALVO: *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995, p. 107.

La avaricia, rasgo consustancial a los personajes femeninos, está representada, ante todo, por Adulia y Pepa (*Muerte fingida...*), falsas plañideras que asisten al velatorio del Indiano con el único objetivo de conseguir hacerse con parte de su suculenta renta. Son personajes ridículos, como ridículos son también los elogios que dirigen al difunto:

ADULIA: ¡Y no hubo lunar de pelos como el que caracoleaba en tu sinistro carrillo, que allí se enredaba la virtud de las doncellas como las abejas en los barbizos de las mazorcas! (p. 84)

La astucia tiene a su máxima valedora en Celestina. Sabe con qué mercancía cuenta (Melibea) y la maneja con tiento. Maestra en la seducción, hace despertar los deseos más ocultos de su Reverencia:

REVERENCIA: (Tierno y arrimón) ¿Es de buen ver?

CELESTINA: ¡Así yo me goce! Toda ella es un ampo de tibia nieve. Las carnes tiene como limpias madreperlas, no siendo allí donde unos hilillos de oro le avellocinan y cubren la natura con finos y ensortijados rayos; y embajo de tales rayos....

REVERENCIA: ¡Rayos que te partan, que hablas tú como los gusarapos que armaban tentaciones al menor de Padua! (p. 190)

Como puede observarse, Celestina<sup>10</sup> recurre a un lenguaje cargado de referencias corporales y eróticas, materia común del teatro breve.

En el cómputo global de los personajes que integran las «farsas de cobiza e sexo» tan sólo hay un personaje positivo: la negra Pancha (*Muerte fingida...*). Adviértase que la figura del negro es una de las más representativas del teatro español de los siglos de oro. Blanco-Amor recoge ese legado, que mantiene en lo esencial. Así, hace hablar a Pancha imitando la lengua de los negros:

¡Ay, mi dolorcito, que yo no soy de esta nación y no entiendo esos hablare. Sólo digo que me lo han matao al amito de mi corasón... (p. 102)

Pancha no resulta risible más que por su lengua. El autor, desde su posición de demiurgo, no se burla de ella, pues aparece «para restaurar a xustiza e reafirmar o poder do amor sinxelo e desinteresado»<sup>11</sup>.

En conclusión, los personajes de las tres piezas analizadas se adaptan a una tipificación que el teatro breve, en sus más diversas manifestaciones, había ido asentando con el paso de los siglos.

En segundo lugar, las *Farsas* de Blanco-Amor hacen suyo el modo de expresión propio de los géneros menores de nuestro teatro áureo. Por ello, sus personajes utilizan un lenguaje vulgar y violento, en el que abundan los insultos, expresiones populares, referencias anticlericales, etc... La pieza más representativa es, sin duda, *Amor e crímenes...*, en la que «la expresión se llena de imprecaciones, juramentos, insultos, como expresión de los «valores» grotescos»<sup>12</sup>. Movilidad y violencia

<sup>10</sup> Celestina sirvió de base a muchos personajes femeninos del teatro breve de los siglos XVI y XVII. Véase a este respecto Javier HUERTA CALVO (1995), *op. cit.*, p. 86.

<sup>11</sup> Xavier CARRO: *op. cit.*, p. 67.

<sup>12</sup> José RIVEIRO: «Valle-Inclán y Blanco-Amor», *Anthropos*, 158-159 (1994), p. 120.

escénicas tienen su correlato en el léxico empleado, en especial por Juan el Pantera y Contemplación Jiménez. En algunas ocasiones, podemos hallar, incluso, un cierto influjo casticista, dentro de la escuela forjada por Ramón de la Cruz y, sobre todo, ya en el siglo XX, por Carlos Arniches:

JUAN: ¡Muéstrate, zorra, zorrina, zorróna, zorrimbamba...!

CONTEMPLACIÓN: (Asomando, escotada, reluciente, con encajes y ríngorras en el cabezón de la camisa de nipsis) ¡No, no y renó! (p. 56)

El lenguaje sirve como medio de caracterización de los personajes. Así, el modo de expresión de Juan Pantera refleja nítidamente su condición primaria:

¡Tápate esa espetera, puerca! (p. 58)

¡Te vas o te rajo el bandullo! (p. 60)

¡Muy zorra es! Pues hoy será la definitiva. Esperaré a que comience el fregado y luego verán lo que es canela pura. (p. 74)

¡Qué zorra! ¡Qué zorrísima es! (p. 76)

La violencia lingüística se extiende también a Contemplación.

¡Suelta, que me fanas toda...! (p. 60)

Quémate con ellos, chupacirios. (p. 62)

En lenguaje se hace especialmente violento en las palabras de los eclesiásticos, que, incluso, hacen gala de una despótica conciencia de superioridad con respecto a los otros personajes:

REVERENCIA: [...] ¿Esa es tu doncellez; vieja barbuda y bellaca...? Desde el primer instante me hice cargo de que hablaba contigo, intolerable y pestilente hechicera. ¿Dónde es la casa, antes que de otra manera te cuestione? (p. 192)

SACRISTÁN: ¡Suéltala o te aireo los hígados! (p. 62)

Otra faceta que relaciona el lenguaje de las *Farsas* con los géneros menores del teatro de los siglos XVI y XVII es la recurrencia a las alusiones eróticas:

CONTEMPLACIÓN: (Con murmullo rápido y encelado) No más verte y unas alfas de fuego me brotan del corazón hacia los miembros, que no sé cómo apagarlas... (*Amor y crímenes...*, p. 70)

ESTORAQUE: ¡Pruebas de alcoba, digo!

CONTEMPLACIÓN: Las tendrás en su día.

ESTORAQUE: Daca esos brazos y pechos, cuando menos. (*Muerte fingida...*, p. 100)

El autor se encarga de potenciar el componente erótico-lascivo a través de unas acotaciones extremadamente explícitas, que nos informan con detalle de cómo representar las obras. Baste con un ejemplo:

Ahí viene ya Contemplación, que se ha echado una floreada esclavina sobre los hombros desnudos y los abundantes, aurorales, senos. Tiene aire de mando y ojos rasgados y gachones, que juegan diestramente, aun en la apatía. (*Amor y crímenes...*, p. 58)

El regusto arcaizante de estas tres piezas se deja sentir en muchos otros aspectos. Hay, por ejemplo, una clara intención de recuperar ciertas técnicas dramáticas, como los bailes y las canciones. Así, *El refajo de Celestina* culmina con Celestina bailando al son de una «zarabanda borracha»:

Ay, por el pie,  
por la punta del pie,  
por la rabia del pie,  
que se ve y no se ve. (pp. 230 y 232)

Las «farsas de cobiza e sexo» suponen, pues, una recuperación, llena de vida, de los ingredientes fundamentales de los géneros mal llamados menores de nuestro teatro renacentista y barroco.

Por otro lado, hemos de considerar las «farsas sentimentais». Bajo este marbete, Xavier Carro incluye dos obras: *Romance de Micomicón* y *Adhelada y Angélica en el umbral del cielo*. En la primera de ellas, más que de una obra con influencia del teatro breve, hemos de hablar de una especie de cuento tradicional. La simplicidad de los caracteres así lo atestigua<sup>13</sup>. Supone, en resumen, una exaltación del sentimiento amoroso como camino de redención: «Blanco-Amor describenos o amor como un sentimiento todopoderoso, capaz de obrar milagres como o que se produce no corpo ciclópeo de Micomicón, un xigantesco príncipe ó que só o amor da linaxuda escrava Adhelada é quen de lle devolver proporcións humanas e curarlle o desacougo existencial»<sup>14</sup>.

Por lo que respecta a *Angélica en el umbral del cielo* es, junto con *La verdad vestida*, la farsa que más se aleja del marco tradicional. Conserva, eso sí, la visión irónica, proyectada en esta ocasión sobre las ideas de salvación del hombre. Constituye, como el *Romance*, un canto al amor humano, que, en su contienda contra el amor divino, resulta vencedor. Si tuviéramos que definirla de alguna manera, sin duda la denominación menos indicada sería, en contra de la voluntad del creador, la de farsa. Más bien se puede hablar de melodrama sentimental.

A las cinco farsas analizadas hay que añadir *La verdad vestida*. En la estela del teatro expresionista, Blanco-Amor gesta una especie de breve auto sacramental contemporáneo<sup>15</sup>, protagonizado por alegóricos personajes: Capital, Disimulo, Verdad, etc... En efecto, el autor gallego adapta una forma dramática clásica para hacer una ácida reflexión satírica contra la sociedad capitalista actual. Es la farsa en la que se

<sup>13</sup> Aunque el tono general pueda parecer de una encantadora inocencia, no debemos dejar pasar por alto su ácida visión crítica. Transcribimos parte de la interesante reseña que Gació hizo para *El Ideal Gallego* (6-6-1973), tras la representación, a cargo del grupo *Rosalía de Castro* del *Romance de Micomicón y Adhelada*:

El *Romance de Micomicón y Adhelada* es una apretada e intensa representación dramática, llena de símbolo y de acotaciones punzantes. La reina viuda y con barbas, que ha de soportar la maldición de un hijo gigante, que sólo en comida consume la mayor parte del erario público, es una alucinante figura que sostiene el principio del poder por el poder, con todo lo que de mano dura, irracional autoritarismo y absoluto desprecio de la dignidad de los demás lleva consigo.

El final sólo aparentemente feliz —gracias al excelente tratamiento, entre cínico y tierno, del personaje de la esclava, ex princesa metida a redentora por el amor— es otra tremenda parodia de la precaria continuidad de unas maneras de gobierno injustificables.

<sup>14</sup> Xavier CARRO, *op. cit.*, p. 69.

<sup>15</sup> Véase Mariano DE PACO: «El auto sacramental en los años treinta», *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, Madrid, CSIC, pp. 265-273.

ven más claros los toques vanguardistas. La luz y su simbología, como analizaremos más adelante, cumplen un papel esencial.

## 2. VANGUARDIA

En los escasos artículos dedicados a *Farsas para títeres* (el vacío bibliográfico sigue siendo grande), se pierde, con enorme frecuencia, la perspectiva de que son obras escritas para ser interpretadas, al menos en principio, por títeres. La elección de éstos como medio de expresión dramática supone la toma de contacto con los movimientos de vanguardia, en especial con el Expresionismo.

Desde finales del siglo XIX, comienzan a aparecer en Europa, en especial en Francia y Alemania, una serie de dramaturgos que pretenden llevar a cabo una redención del teatro a partir de una serie de máximas esenciales. En primer lugar, se proponen como objetivo fundamental recuperar el sentido catártico del teatro griego. Así lo explicita Walter Hasenclever en el prefacio a su obra *Los hombres*:

La signification de l'art n'est pas de susciter un accord général, mais de bouleverser<sup>16</sup>.

En segundo lugar, se oponen frontalmente al teatro realista. El escenario no debe ser, en absoluto, una proyección de la vida humana y, mucho menos, de la sociedad burguesa en la que el hombre está inserto. Debemos traer aquí las sugestivas palabras de Yvan Goll:

La scène ne doit pas se borner à reproduire la vie réelle, et elle devient surréelle lorsqu'elle montre à tous ce qui se cache derrière les choses. Le réalisme pur fut la grande aberration de toutes les littératures. L'art n'est pas là pour la commodité des gros bourgeois, qui secouent la tête, disant: «Oui, oui, c'est comme ça. À présent, allons au buffet nous rafraîchir!». L'art, dans la mesure où il veut éduquer, améliorer, être efficace d'une façon quelconque, doit supprimer l'homme de tous les jours, l'effrayer, comme le masque effraie l'enfant et Euripide les Athéniens, qui sortaient du théâtre en titubant. L'art doit refaire de l'homme un enfant<sup>17</sup>.

En definitiva, un arte, en sentido genérico, y un teatro, de forma particular, que se desprendan de un referente objetivo y del retoricismo del teatro coetáneo<sup>18</sup>. De manera necesaria, si los expresionistas se apartan de lo real deberán proponer un nuevo referente estético: lo grotesco, a fin de que la escena sea un ámbito de reflexión y no una simple proyección de los valores cotidianos. Como Valle-Inclán en España, los teóricos europeos inciden en la necesidad de llevar a escena los

<sup>16</sup> Citado en AA.VV., *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, París, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971, p. 348.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 359.

<sup>18</sup> Véase el esclarecedor *Prólogo* de *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán. Las palabras de Estrafalarío, tras asistir a la representación de títeres, son definitorias:

Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español. Y no digo esto por amor a las formas populares de la literatura... ¡Ahí están las abominables coplas de Joselito! (Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 130)

aspectos más ridículamente bestiales del ser humano con la intención de que el espectador, removido en su butaca, sea capaz de distanciarse, por lo desmesurado del espectáculo propuesto, y poder así extraer una conclusión de la verdadera esencia del hombre.

Para llevar a efecto la nueva propuesta de dramaturgia se hace necesario un nuevo concepto de actor/intérprete. «El convencimiento de que el teatro necesita un nuevo tipo de actor es prácticamente universal a finales del siglo XIX y a principios del XX»<sup>19</sup>. Un actor que no se limite a reproducir el comportamiento del hombre sino que se convierta en un ente capaz de encarnar el pensamiento, los sentimientos e incluso el destino de la condición humana. El teatro de corte expresionista, no en vano, se caracteriza por una recuperación de la alegoría. No olvidemos, por ejemplo, que en los años treinta se produce un resurgimiento del «auto sacramental» como modelo dramático. En tanto que el escenario es entendido como una forma de «surrealidad», el actor no debe buscar sus modelos en un mundo, el real, que le es extraño. Debe actuar, en consecuencia, de forma completamente diferente a la tradicional. Por ello se da prioridad a la gestualidad y a la sobreactuación<sup>20</sup>. Es precisamente en este punto donde se introducen los títeres y las marionetas. Como partes de una fructífera tradición desvinculada del tono aleccionador-didáctico del teatro del siglo XIX, los expresionistas encuentran en ellos una especie de revelación, el teatro en estado puro, sin aditamentos de ningún tipo<sup>21</sup>.

A todo ello hay que unir un aspecto de enorme importancia. Los títeres y las marionetas permitían establecer un distanciamiento con respecto a aquello que se desarrollaba en escena a fin de poner de relieve «la falta de dignidad del hombre moderno y la falsedad de la sociedad que lo ubica»<sup>22</sup>. Desde esta perspectiva deshumanizante, la principal figura del teatro de títeres y marionetas es, sin duda, Gordon Craig, mentor de la teoría de la *Übermarionette*. Apoyándose en un radica-

<sup>19</sup> Jean Marie y Eliane LAVAUD, «Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia», *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, p. 363.

<sup>20</sup> Jean-Michel GLIKSOHN, *L'expressionnisme littéraire*, París, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 117-135.

<sup>21</sup> Recuérdese que Alfred Jarry interpreta, en 1898, el papel de Ubu de su *Ubu roi*. Los demás personajes eran marionetas. De este modo, el dramaturgo francés hacía una sátira contra el teatro burgués.

El propio Jarry, en la conferencia «Sobre los títeres», impartida en Bruselas el 21 de marzo de 1902, hablaba en los siguientes términos:

Las marionetas constituyen un diminuto pueblo por completo aparte, por cuyo país he tenido ocasión de viajar con mucha frecuencia. Se trató de expediciones poco peligrosas, de esas para las que en absoluto se necesita casco de explorador ni una nutrida escolta militar. Los pequeños seres de madera viven, por ejemplo, en París, en casa de mi amigo Claude Terrasse, el conocio músico, cuyas composiciones parecen complacerles sobremediana. Durante uno o dos años, Terrasse y yo mismo hemos sido los Gulliver de tales liliputienses. Les gobernábamos como conviene, por medio de hilos. Y Franc-Nohain, a quien encargamos componer una divisa para nuestro Teatro de Títeres, no puedo encontrar otra mejor que la más natural: «estrellas del filamento» (...).—No sabemos bien por qué, siempre lo pasamos aburrido en eso otro a lo que se llama Teatro. ¿Sería porque teníamos conciencia de que, por más genial que el actor fuese (...), siempre traicionaba el pensamiento del poeta? Sólo las marionetas, de las que se es amo, soberano y Creador (pues nos parece esencial haberlas fabricado uno mismo), traducen, pasiva y rudimentariamente, íntimas formas de ser de la exactitud... (*Todo Ubú*, trad. José Benito Alique, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 157)

<sup>22</sup> Carlos JEREZ-FARRÁN, *El Expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, Ann Arbor, Michigan, UMI, Dissertacion Information Service, 1988, p. 126.

lismo estético de enorme atractivo, Craig pretende desterrar al actor-humano, pues «the actions of the actor's body, the expression of this face, the sounds of his voice are all at the mercy of the winds of his emotions. The actor must go and in his place comes the inanimate figure —the Übermarionette»<sup>23</sup>. Preconiza Craig un actante del hecho teatral que no tenga ninguna conexión con el mundo real, que le sea ajeno, que no exista al margen de la actuación.

Es también desde la perspectiva del arte deshumanizado desde la cual hay que entender la atracción de don Ramón María del Valle-Inclán por el género (recuérdese, entre otras, la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*), pues suponía la forma más coherente de llevar a la práctica su teoría del esperpento<sup>24</sup>. No es Valle-Inclán el único —aunque sí el más importante, por lo que se refiere a la influencia ejercida sobre Eduardo Blanco-Amor— que se acercó al teatro de títeres y marionetas en las primeras décadas de nuestro siglo. Hay que traer aquí, aunque sea de forma sucinta, los nombres de Benavente, Grau y, por supuesto, García-Lorca, que hicieron fecundas incursiones en el teatro de muñecos.

Frente al teatro convencional, la adopción del teatro de títeres como fórmula dramática suponía, de un lado, la oposición al naturalismo<sup>25</sup> y, de otro, la posibilidad de experimentar desde la libertad que otorgaba el distanciamiento propio del género. En estos mismos términos se expresa Blanco-Amor en el *Prólogo* a sus *Farsas para títeres*:

En este tipo de teatro, el autor goza —dentro de sus limitaciones técnicas, muy severas— de la más bella libertad; de su fruición y deleite sin fronteras en lo que respeta a la expresión literaria y a su compromiso con la llamada realidad.

La conexión del orensano con las teorías expresionistas anteriormente apuntadas se hace explícita en ese mismo prólogo:

Al ser escritas para voces enmascaradas y ademanes mecánicos el autor irresponsabiliza su texto, sin deshumanizarlo, pues prescinde de la implicancia plástica, carnal, del actor —*esa cosa tan densa*— y lo pone al servicio de una fantasmagoría de espectros que, empero, sólo muy relativamente pueden comportarse de un modo espectral. (pp. 12 y 14 —el subrayado es nuestro)

Blanco-Amor que, a pesar de su exilio bonaerense, nunca abandonó su contacto con España y con Europa, supo recoger el testigo de una apuesta, la de los títeres y marionetas, que, partiendo de la tradición, supuso, sin duda, un atractivo paso adelante en la superación del teatro realista y en el asentamiento de la vanguardia. No es accesorio que, como él mismo se encarga de explicar en el *Prólogo* a sus

<sup>23</sup> Citado por Carlos JEREZ-FARRÁN, *op. cit.*, p. 131.

<sup>24</sup> Véase Antonio BUERO VALLEJO, «De rodillas, de pie, en el aire», en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

<sup>25</sup> Benjamín Jarnés es uno de los más fervientes detractores del realismo-naturalismo teatral:

Lo difícil de salvar en el teatro es ese áspero, ese penoso roce, con la vida. La copia fiel de lo vivido no nos ofrece sugerencia alguna, cuando esta fidelidad fotográfica no nos llega ceñida con el arabesco luminoso de un marco irreal. (*HM*, 13-XII-1924, p. 5), citado por DRU DOUGHERTY y María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 64.

*Farsas*, también en Buenos Aires se hubiera dejado sentir «una ventolera de teatro de títeres y formas parateatrales». Además, como ha señalado José Riveiro<sup>26</sup>, hay dos hechos fundamentales que vivifican y modernizan la escena en la capital suramericana. De un lado, la creación de la *Comedia Nacional Argentina* y, de otro, la inauguración del Teatro Municipal de Buenos Aires, gracias a lo cual nombres tan significativos para el nuevo teatro como Ibsen y Pirandello llegan a la Argentina del momento.

Ahora bien, la apuesta que suponía la abolición del actor para ser sustituido por el muñeco, al modo de Craig, era demasiado violenta para que fuera llevada a efecto con todo rigor; hemos de tener en cuenta que se trataba de obras que, en absoluto, eran adscribibles al teatro infantil, sino piezas que ponían en entredicho la sociedad europea del momento. Blanco-Amor, conocedor de los movimientos vanguardistas que le habían precedido, es consciente de ello. Alberga, por tanto, la posibilidad de que sus *Farsas* sean interpretadas por actores:

Los títeres —o los actores que heroicamente los imiten— en su existencia entre el ser y el no ser, en su existencia casi sin consistencia, inducen a muy dramáticas crueldades no justificadas sino simplemente deseadas, como es propio y natural de toda auténtica apetencia humana;... (p. 14)

Más adelante:

Después de tan arduo ejercicio con el premio, en sí exquisito, de esta libertad sin otras limitaciones que las ya aludidas, me vino la tentación, de querer ver cómo se comportaría un teatro así concebido haciéndolo deslizarse hacia su encarnación en el actor con voz desnuda, presencia comprobable y —los títeres son aéreos— sometido a la ley de la gravedad, de todas las gravedades. (p. 16)

En efecto, se potencia ese límite difuso entre el ser y el no ser. No es diferente la técnica desarrollada por Valle-Inclán, en cuyas acotaciones se comparan recurrentemente a los actores con fantoches, títeres,... En la línea de don Ramón y de los movimientos de vanguardia europeos, Blanco-Amor pretende poner en tela de juicio no sólo el *status* del actor sino la condición humana contemporánea en su conjunto. De ahí que el autor dramático, ejerciendo de demiurgo, ridiculice a los personajes que pueblan la escena. La deformación grotesca es una práctica común en *Farsas para títeres*.

Una de las características fundamentales en la presentación de los personajes es el esquematismo de su descripción. Se nos informa, tan sólo, del rasgo más significativo y, a la vez, ridículo, de éstos. Se atisban coletazos del más puro teatro del absurdo. Tomemos como ejemplo *Muerte fingida y veraz muerte...*:

ADULIA: 20 años, pañolón floreado, nuevo. Plañidera.

PEPA: 40 años, manto negro, gastado. Plañidera.

CONTEMPLACIÓN JIMÉNEZ: Un año más que en la acción anterior, pero no se le nota nada.

LA NEGRA PANCHA: De Guanabacoa, 50 años, gorda, carnosa.

ESTORAQUE EL INDIANO: La edad de todos los muertos de su edad.

<sup>26</sup> José RIVEIRO, *op. cit.*, p. 118.

ESCRIBANO: Edad curial, con barba y levita.

ALGUACIL: Redicho, con bigote negrísimo.

FÍSICO: Edad médica, afeitado... (p. 82)

Las acotaciones heredan, en lo que se refiere a la descripción de caracteres, el detallismo del esperpento valleinclanesco. El personaje de Juan el Pantera (*Amor y crímenes...*) es introducido en los siguientes términos:

Aparece JUAN PANTERA, ceñudo, cejudo, bigotudo y patilludo; sombrero catite, zamarra remontada y garrote de tojo adornado a fuego. Jaque y valiente, de humor avinagrado y homicida voz, menos cuando los trémolos del amor se la aflautan y atortolan. (p. 54)

Recurre también Blanco-Amor al recurso de la animalización. Así, Estoraque (*Muerte fingida y veraz muerte...*), exhausto por el abrazo que le propina Contemplación, no puede sino prorrumpir sonidos guturales:

ESTORAQUE: (Frenético) Huuummm, huuummm...

CONTEMPLACIÓN: Sepárate que llega gente al velatorio.

ESTORAQUE: Huumm, huuummm (El gruñido amoroso se vuelve quejumbre). (p. 100)

En *El refajo de Celestina*, algunas acotaciones acogen dicho procedimiento:

Su Reverencia se arranca a lo toro, bajo de testuz y con espantables bufidos. Los castúos lo descabellan al volapié con dos recias e iguales puñadas en el cogote. El Anabaptista rueda en los medios. (p. 228)

Se corporiza, por derecha, Su Reverencia, el Prior de los Anabaptistas, con la cogulla a medias baja. Tiene ojos vacunos y pestañudos, barba dorada y cumplida. (p. 184)

Otro de los elementos caracterizadores es la intención paródica de las *Farsas*. El referente parodiado es fundamentalmente el drama neorromántico de Echegaray y sus seguidores y el drama poético de corte modernista y tono grandilocuente de los Marquina, Fernández Ardavín y otros. Para ello, combina Blanco-Amor registros lingüísticos populares con vacuas y altisonantes expresiones. De nuevo, *Amor y crímenes...* vuelve a ser la fuente más rica en ejemplos. Juan Pantera, después de tratar a Contemplación con vulgares modos, habla de la siguiente manera:

JUAN: (Súbitamente aplacado) ¡Ay, contempla, sol de mis días, lucero de mis noches! (Se dobla, con descaecimiento amoroso)

CONTEMPLACIÓN: ¿Se te acabaron los humos, Juan Pantera?

JUAN: En viéndote la vida se me acaba, a fuerza de querer vivirse toda ella. ¡Oh, Contemplación de mis entretelas, y cómo me castigas! (p. 56)

El *Romance de Micomicón y Adhelala*, de aparente inocencia, esconde una hiriente sátira contra la pomposidad de los grandes dramones neorrománticos:

REINA MADRE: ¿Dónde anda mi niño?

ADHELALA: Arrancando cedros milenarios y empujando inmensos peñascos.

REINA MADRE: ¡Redicha! ¡No puedes hablar a derechas? Los peñascos son siempre inmensos y los cedros siempre milenarios... ¿Para qué hace eso?

ADHELALA: Para levantar un dique y construir una goleta... respectivamente.

REINA MADRE: ¿Por qué dices respectivamente?

ADHELALA: Porque he recibido una brillante educación. (p. 24)

El momento de mayor efectismo paródico lo encontramos en *Amor y crímenes...* Al final de la obra, Juan Pantera, herido por su honor mancillado, convierte la escena en un cúmulo de cadáveres para acabar quitándose la vida. Creemos que, a lo lejos, late el recuerdo de *La venganza de don Mendo*. El cornudo queda convertido en un necio fante, cuyas palabras son correlato perfecto de su condición:

JUAN: [...] ¿Para qué quieres ahora la vida, Juan Pantera? Si ya no tienes a quien amar ni a quien zurrar, ¿para qué seguir alimentando esta inútil existencia? Acaba tu obra dignamente, Juan Pantera. (Golpándose la cabeza con el basto) ¡Duro con Juan Pantera, Juan Pantera! Amante sin ser amado, cornudo sin haberla catado. Toma... toma... toma... ¡Ay! He aquí la negra muerte con el fin de todas mis virtudes y pecados... ¡Ay! (Cae al suelo) Sin transi gloria mundo... Sunsucorda... Alea jacta es... ¡Ya no sé más latines! ¡Al carajo con todo! (Muere) (p. 78)

En esta misma tendencia habría que situar *El refajo de Celestina*. Ahora bien, no supone un ataque directo al teatro coetáneo sino más bien una relectura burlesca de una de las obras más importantes de nuestra historia literaria, en la que Melibea pasa a ser una prostituta y Calisto un chulo vicioso.

La Vanguardia, en ciertas de sus vetas, supuso un movimiento de oposición a la anquilosada civilización burguesa y a las expresiones artísticas que la representaban. Bien sirviéndose de la evasión bien acogiendo posturas reivindicadoras, vino a desacreditar, por tanto, un orden, el burgués, que parecía haberse asentado de manera definitiva. En este sentido, las *Farsas* de Blanco-Amor suponen un profundo replanteamiento de la sociedad burguesa que las vio nacer. El ejemplo más claro es *La verdad vestida*, retrato de denuncia del estéril capitalismo que nos invade. Figuras alegóricas de signo contrario son situadas en un mercado, símbolo del materialismo humano:

Al levantarse el telón aparecen LA VERDAD y EL DISIMULO frente a sus tenderetes; son unos pequeños puestos con gradería, como de feria o mercado. En el del DISIMULO se ven los más variados objetos: imágenes religiosas, cuadros de batallas, armas, libros, irrigadores, antifaces, bustos de próceres, etc. En el de la VERDAD las tablas solamente, muy nuevas y sin desbatar. En la parte alta y frontal de los puestos, dos letreros muy visibles:

LA VERDAD. Consultas. PRECIOS GRATIS Y MUY AGRADECIDA.

EL DISIMULO. Consejos. PRECIOS... VEREMOS. (pp. 114 y 116)

La Verdad no tiene ya nada que ofrecer en nuestra civilización. Traemos aquí las sugestivas palabras de José Riveiro:

Los personajes del «gran teatro del mundo» pasados por el Callejón del Gato, han quedado reducidos al «gran mercado del mundo», usando los títulos de los autos calderonianos<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 121.

Retranca hay también en *Angélica en el umbral del cielo*. Blanco-Amor pone en entredicho las ideas humanas sobre la salvación del hombre. El amor humano es preferido al amor divino. La tesis del orensano viene a ser la siguiente: la mezquindad de la sociedad en que nos vemos obligados a vivir no deja hueco a reflexiones de transcendencia ultraterrena. Limitémonos a potenciar el amor entre los hombres, ya de por sí inalcanzable utopía.

Para terminar, hemos de referirnos a la importancia que cumplen en las *Farsas* la iluminación y la plasticidad. El Expresionismo incide en la importancia de la luz en la obra de teatro. Valle-Inclán recoge, alrededor de los años veinte, todas estas ideas de puesta en escena<sup>28</sup>. De la misma forma que existe un convencimiento en la necesidad de un paso adelante con respecto a la orientación del teatro, a la labor de los actores, etc..., la luz es concebida como ingrediente fundamental para llevar a cabo esa buscada «redención» de la escena europea. Se concibe como medio de expresión del estado interior de los protagonistas del drama: «Les naturalistes s'efforçaient de donner au public l'impression que l'éclairage parvenait de sources naturelles, et l'utilisaient selon la logique de la vraisemblance.[...] Les expressionnistes en font, au delà de toute recherche illusionniste, un facteur dramatisant et reflet des tensions spirituelles du drame»<sup>29</sup>.

La luz deja de ser un elemento secundario puesto al servicio de la verosimilitud; se convierte, en definitiva, en un «intérprete» más de la obra, al que hay necesariamente que dirigir, como si de un actor más se tratara, en virtud de los objetivos pretendidos.

La iluminación cumple un papel muy destacado en *La verdad vestida*, sin duda la farsa más vanguardista de Blanco-Amor. El propio autor nos advierte del hecho en la presentación de personajes y coordenadas espacio-temporales de la obra:

COLOR DE LA HORA: Rojo acarminado, con momentos de fulgente blancura. En esta farsa la luz tiene papel protagónico. (p. 114)

En efecto, la luz va variando en dependencia directa de la actitud del personaje central: la Verdad. Aislada e incomprendida por los representantes alegóricos de la sociedad capitalista (Disimulo, Capital, Vicio, Estado), la Verdad esconde su cuerpo. Tapada y, por tanto, vencida, la luz adquiere distintos tonos de rojos, como proyección de su estado anímico turbulento.

A medida que van pasando por escena los distintos personajes, agrupados en parejas de carácter antagónico (Virtud-Vicio; Trabajo-Capital...), la Verdad va tomando partido por el lado de la moralidad. Se atreve, a intervenirlos, a ir desnudando su cuerpo. La luz va adquiriendo entonces tonalidades más blancas:

(Cuando la VIRTUD va a entregarse, la VERDAD deja caer el manto hasta mostrar los hombros y parte del seno. La luz de la escena se hace casi blanca, y los amantes se apartan bruscamente al oír el grito estridente)<sup>30</sup>  
(p. 128)

<sup>28</sup> Manuel AZNAR SOLER, *Guía de lectura de "Martes de carnaval"*, Barcelona, Anthropos, 1992. El crítico señala, con precisión, la enorme importancia de las luces y las sombras en el esperpento valleinclanesco.

<sup>29</sup> Dennis BABLET, «L'expressionnisme à la scène», *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, op. cit., p. 206.

<sup>30</sup> Obsérvese la plasticidad de las acotaciones. Se diría que, en este caso concreto, Blanco-Amor tiene como referente el famoso cuadro de Eugène Delacroix *La liberté guidant le peuple*.

La intensidad del blanco, símbolo de la inocencia y, en definitiva, de la rectitud moral, ciega los ojos de los mentores del capitalismo. Así, con un cierto tono de chanza, el Disimulo se ve obligado a ponerse «unas pequeñas gafas negras» (p. 130)

Donde la iluminación cobra mayor sentido es al final de la obra. La Verdad, en un ataque de valor, se despoja de sus vestimentas:

VERDAD: (Transfigurada, erguida, grandiosa) Así que tanto es mi poder... (Empieza a dejar caer el manto y el escenario a iluminarse como en las escenas anteriores, pero esta vez con mayor decisión. El DISIMULO se da vuelta y queda enceguido, cubriéndose los ojos con los brazos) (p. 168)

La luz blanca, más intensa que nunca, ciega y mata a la mayor parte de las figuras alegóricas: Ley, Capital,... Sin embargo, Blanco-Amor no está interesado en brindarnos un final feliz y esperanzador en el que las figuras moralmente rectas venzan a sus adversarias. No cae, en absoluto, en un fácil maniqueísmo. Nos tiene reservados un ácido fin de fiesta. La luz de la Verdad comienza a remitir a manos de un nuevo personaje: el Amor, que, uniendo sus fuerzas a las de aquella, lleva al hermanamiento, irónico y baldío, de todas las parejas de contrarios:

CAPITAL: (Tomando al TRABAJO por los hombros) ¡Qué claro lo veo ahora todo! Repartiré contigo mis ganancias...

TRABAJO: Siento, por vez primera, que el trabajo puede no ser una maldición (Salen). (p. 174)

El discurso final del DISIMULO le otorga la verdadera victoria final; una victoria, en definitiva, de la sociedad capitalista y sus valedores. El escenario queda prácticamente sin luz. No hay lugar a la esperanza.

La luz desempeña también un papel importante en *Angélica en el umbral del cielo*, si bien, en esta ocasión, se persigue el efecto contrario: crear un «“cielo inverosímil” por tópico e infantiloides, “vagamente barroco” y en una “atmósfera de ballet”»<sup>31</sup>. Prevalecen, por ello, los tonos azules y rosados, de los cuales, en ocasiones, brota una viva luz blanca con la que son rodeados los personajes, a fin de revestirlos de una cierta aureola divina.

A través de este somero repaso por las *Farsas para títeres* hemos querido adentrarnos en unas piezas que mezclan lo tradicional y lo clásico, las técnicas de ayer con las de hoy, conjugadas por un dramaturgo prácticamente olvidado hasta el momento.

<sup>31</sup> José RIVEIRO, *op. cit.*, p. 123.