

ALGUNAS VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE LA CEGUERA EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA

Por Enrique Ruiz-Fornells
Universidad de Alabama

Después de la guerra civil española de 1936-1939 el género dramático no vuelve a resurgir del desánimo en que había caído a causa del conflicto armado hasta la temporada teatral de 1949-1950 (1). Es el momento en que aparecen en escena obras como *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad* de Antonio Buero Vallejo; *Celos del aire* de José López Rubio; *El landó de seis caballos* y *El gran minué* de Víctor Ruiz Iriarte; y *La visita que no tocó el timbre* de Joaquín Calvo-Sotelo. Estos estrenos en los teatros madrileños supusieron como el despertar repentino de una actividad que volvía a reanudar los impresionantes éxitos de Jacinto Benavente, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Enrique Jardiel Poncela, Federico García Lorca, Alejandro Casona (2) y de los no menos loables intentos escénicos, aunque en un tono más recogido e intelectual, de Miguel de Unamuno y Azorín. Los teatros se iluminaron de nuevo y el entusiasmo de público y autores se dejó sentir a través del mundo de la carátula. Una nueva época empezaba con un teatro de tonos poéticos, evasionistas, sociales, realistas y de humor que le dió, en esos años, una configuración especial. En ese teatro hizo su aparición, asimismo, un aspecto de preocupación humana intensa que continuó la trayectoria ya presente en la literatura española desde siglos antes: la ceguera.

El ciego y su imposibilidad física no es recurso nuevo en la literatura española ni invento de las letras hispánicas contemporáneas. Recordemos que ya en el *Quijote* este tema aparece repetidamente (3), para ser exactos, en los capítulos 9, 14, 16, 18, 28, 34, 35, 50, 51 y "Al libro de don Quijote de la Mancha" de la primera parte y 1, 6, 8, 13, 17, 19, 22, 34, 42, 43, 51, 56, 58 y 63 de la segunda. Retrocediendo unos años cronológicamente no se puede olvidar el Tratado Primero de *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (4) y, en tiempos más cercanos, no hay que dejar de mencionar la famosa novela de Benito Pérez Galdós, *Marianela*, en que la ceguera del principal personaje masculino, Pablo, tiene unas consecuencias trágicas para Nela, su guía y acompañante, cuando el primero recobra la vista (5). También en el siglo XIX Gustavo Adolfo Bécquer hace uso del término ciego y ciega, cuatro y una vez respectivamente, tanto en las *Rimas* como en los *Poemas* (6). En la poesía de Leopoldo Panero, ya en plena mitad de nuestro siglo XX, la idea está representada en diferentes formas y con cierta frecuencia. En el texto de sus composiciones aparecen vocablos como cegada, cega-

doramente, cegando, ceguera, ciega, ciegamente, ciegas y ciego (7). Asimismo, a principios de este siglo, Miguel de Unamuno, en el teatro, empezó a concebir hacia 1899 *La venda*, que inicialmente pensó titular *La ciega*. La obra se estrenó en 1921, aunque en contra de la costumbre del escritor, fue publicada antes de su aparición en el escenario, el 17 de junio de 1913 en *El libro popular* (8). Angel Valbuena Prat recoge en su *Historia del teatro español* el resumen que hace de *La venda* Manuel García Blanco:

Drama en un acto y dos cuadros, plantea el caso de aquella ciega, que, operada de su ceguera ve mejor, cuando la angustia de saber que su padre se muere, la hiere, volviendo a vendarse los ojos enfermos y apoyándose en el bastón que la guió cuando nada veía con sus propios ojos (9).

Andrés Franco en su libro *El teatro de Unamuno* comenta que en esta obra “volvemos a encontrarnos ante una proyección del drama personal de Unamuno” y añade “el recurso de la venda corresponde a su anhelo de volver a la fe de la infancia” (10). Es decir, continúa Andrés Franco, “*La venda* corresponde a la crisis unamuniana de 1897... La obra girará en torno al conflicto entre la razón y fe, motor de la angustia religiosa de Unamuno” (11). Sin embargo, lo que es importante apuntar en estas líneas es que este autor empleó la idea de la ceguera en su obra teatral, lo que nos hace recordar también, aunque no sea más que de pasada, al “ciego cantador de romances”, el gran hallazgo de Federico García Lorca en *La Zapatera prodigiosa* (1930).

Después de la guerra civil y concretamente a los cuatro años de su fin en 1939, Joaquín Calvo-Sotelo usa el tema de la ceguera, enlazando con la línea iniciada en la literatura española hace siglos, al estrenar el 25 de enero de 1943, en el teatro Reina Victoria de Madrid, por la compañía de Tina Gascó y Fernando Granada, *Cuando llegue la noche*. Más tarde, en 1951, dentro ya del teatro de los años cincuenta, Calvo-Sotelo volvió a desarrollar el tema de la ceguera, con un enfoque diferente, en una obra breve, *Cuando llegue el día*. Dos años antes Antonio Buero Vallejo había estrenado *En la ardiente oscuridad* (1949) seguida en 1962 de *El concierto de San Ovidio*. Y en este período se encuentran también las variaciones a que nos referimos aquí que consisten en que la ceguera, sin constituir un impedimento físico, puede convertirse en una situación especial, mental y espiritualmente, representada de diferentes maneras en el teatro de esa década.

Según el *Diccionario de la lengua española* (12) la ceguera, además de por efectos físicos, puede también producirse por “afecto que ofusca la razón”, “ofuscar el entendimiento”, “turbar o extinguir la luz de la razón como suelen hacer los afectos o pasiones desordenadas”, “poseído con vehemencia de alguna pasión, ofuscado, alucinado”.

De acuerdo con estas definiciones del *Diccionario* el tema de la ceguera se manifiesta indistintamente en el teatro español de la época a que nos referimos. En algunos casos la ceguera tiene un alcance muy concreto que conduce a la tragedia personal y física de los individuos y, al mismo tiempo, es el símbolo espiritual y mental de la existencia humana. En otros la ceguera aparece como un problema más relativo dentro siempre de su propio conteni-

do dramático. Por último, en otros y en determinadas circunstancias se trata de una clase única de ceguera causada por la incomunicación, directa o indirecta, que afecta a distintos personajes y que a veces se transforma en videnencia en el tránsito entre la vida y la muerte y la vida real.

Un precedente cercano al tema de los invidentes durante esa década, como ya se ha señalado, después de 1939, se encuentra en la obra de Joaquín Calvo-Sotelo, *Cuando llegue la noche*. De ella sabemos por los datos que aparecen en la edición de la colección Alfil, que aparte de lo ya expuesto sobre su estreno en el Teatro Reina Victoria de Madrid, fue, posteriormente, por necesidades de programación, repuesta y cambiada al teatro Infanta Isabel. Llegó a ser centenaria y a beneficio de la Asociación de la Prensa de la capital de España los críticos teatrales desempeñaron los papeles másculinos (13).

Aunque las fechas que figuran en el tomito de la colección Alfil ya mencionada parecen confusas, *Cuando llegue la noche* empieza en enero de 1935 para terminar a mediados de 1937. Es decir, en gran parte se desarrolla en plena guerra civil española. El argumento trata de un grupo de pasajeros obligados a buscar refugio en un parador de turismo al no haber podido el tren en que viajan de Madrid a Barcelona continuar su recorrido debido a un temporal de nieve. Desde el principio el espectador se familiariza rápidamente con algunos de los componentes del grupo de viajeros entre los que destaca la figura de Magda Layón, mujer joven, agradable y que causa cierto asombro al anunciar que ha alquilado un avión que llegará desde Madrid para poder embarcar a tiempo en Barcelona en el "Augustus" en el que dará la vuelta al mundo. Sin embargo, además de mostrar con estas declaraciones cierta excentricidad, en las conversaciones con sus compañeros aparecen ciertas preguntas o actos extraños como, por ejemplo, no saber la forma o el color de las rosas, su ilusión por ver nevar o, simplemente, su dificultad al escribir. Estas condiciones la rodean de un nebuloso misterio que las personas junto a ella notan y que sube de tono cuando llega la policía en busca de María Cristina Larra, que, en realidad, es Magda Layón, nombre falso con el que trata de huir de su padastro, oftalmólogo que le ha devuelto la vista y de la que está enamorado. Una vez descubierto el drama de Cristina, la ceguera física que la aqueja desde su niñez, comprendemos su tragedia que se agrava después de su matrimonio y el anuncio de un hijo por venir, al saberse, al final de la obra, que su vuelta a la invidencia es inevitable. Esta condición es llevadera para María Cristina sólo por su profunda fe religiosa que la hace exclamar en las últimas escenas del tercer acto:

Jesús mío; yo sé que lo que te voy a pedir
me lo has de dar, ¡me lo has de dar! Para
Silbo, que tan fundido está en mí, la vida...
Para mí, después de que me dejéis ver lo
que espero, lo que dispongáis..., sea lo
que sea... Y para nuestro hijo, Jesús mío,
el corazón fuerte... y en los ojos la luz,
la luz, la luz... (14)

Este monólogo final resume la intención de Calvo-Sotelo al exponer el problema de la ceguera, en especial, en una persona casada, amante de su mari-

do, y próxima a tener un hijo. En primer lugar se aprecia el drama íntimo y de gran intensidad que vive la propia protagonista envuelto en su profunda voluntad de que los que la rodean no sufran a causa de su situación personal. Es, asimismo, la angustia de saber que poco a poco la oscuridad volverá a sus ojos y con ello desaparecerá la visión de los seres queridos a los que sólo podrá recordar en su memoria. En segundo término se debe destacar su extraordinaria fe en Dios que la hace sobrellevar su desgracia con resignación y que, al saber que ésta es irremediable y permanente, la lleva a pedir con fervor no por ella misma, resignada al destino que la espera, sino por los miembros actuales y futuros de su familia.

Calvo-Sotelo continúa el tema en otra de sus obras, *Cuando llegue el día*, pero con una orientación distinta basada en el amor no hacia Dios pero sí en su aspecto humano. La trama se basa en la aceptación de la ceguera, aún siendo la vista recuperable, en nombre de la felicidad conyugal. Marta, la protagonista, es un personaje heroico al renunciar expresamente a la vista ante la imposibilidad de no poder hacerlo su marido, también ciego. La felicidad matrimonial es mucho más importante para ella que poder ver el "gran teatro" de la vida: el mundo. Además, añade Marta, en conversaciones con el doctor Lanuza que ofrece operarla con éxito, su renunciación se debe a que "mi marido y yo nos entendemos en un lenguaje de sombras. Yo no quiero aprender un idioma en que él no entienda" (15). La pérdida de esa felicidad es un peligro que no desea correr porque "la felicidad suele encontrarse cómoda en los pequeños rincones". Y con una combinación de temor, miedo, heroicidad y sobre todo amor renuncia a cambiar la "luz" de su mundo de "sombras" por las "sombras" del mundo de "luz" de los videntes.

La acción de *Cuando llegue el día* tiene lugar en 1949 y a finales de ese año se estrenó *En la ardiente oscuridad* de Antonio Buero Vallejo que, al igual que Calvo-Sotelo, continuó el tema en otra de sus obras, *El concierto de San Ovidio*, con un enfoque también diferente, en 1962.

En la ardiente oscuridad aparece el matrimonio de doña Pepita y don Pablo que presenta una variación, ya que se trata de la unión entre una vidente y un invidente, mientras que en las obras anteriores la relación es entre una invidente-vidente y entre dos invidente. El sacrificio y dedicación entre la pareja de *En la ardiente oscuridad* y el de Marta y Patricio en *Cuando llegue el día* tiene la misma intensidad. Sin embargo, en el primer caso el matrimonio no renuncia al mundo ni a vivir en él. Esto hace de la ceguera una condición mucho más cercana a la sociedad y por ello de mayor comprensión. La versión de Buero Vallejo esta más unida a la lucha del individuo por la vida desde un punto de vista social, así como por el derecho de buscar su propio camino en un ambiente que les aparta y aleja de la vida misma al recluírseles en un asilo o institución moderna para ciegos. El ciego lucha por encontrar su lugar debatiéndose por situar su existencia dentro del mundo material de los videntes, o, soñando que puede realizar las mismas actividades que ellos.

Aparte de este teatro lleno de dramatismo y humanidad en que la ceguera se estudia con hondura, es aparente, que pueden encontrarse otros casos de invidencia en el teatro español de los años cincuenta. Estas variaciones, que constituyen momentos de ceguera, voluntaria o involuntaria, se producen con cierta frecuencia y fácilmente se pueden citar algunos ejem-

plos. Así la situación de los matrimonios en *Celos del aire*, y la de los distintos personajes de *La venda en los ojos* y *En la otra orilla*, obras de José López Rubio, o en *Madrugada* de Antonio Buero Vallejo.

López Rubio es el autor en cuyo teatro se encuentra el mayor número de estas interpretaciones especiales. Ya en *Celos del aire* Bernardo, al explicar a Enrique el curioso comportamiento de los dos matrimonios, le informa que para poder coexistir en la misma casa “a la señora se le ocurrió una solución brillantísima” consiste en

Que nos ignorásemos mutuamente. Que no existiéramos los unos para los otros. Que nos negásemos. Decidimos no vernos ni oírnos. Hacer nuestras vidas como si ellos y nosotros estuviésemos solos en la casa. Somos recíprocamente invisibles. Cristina y yo hemos alquilado una casa vacía. ¿Comprendes ya? (16)

El siguiente diálogo confirma aun más la existencia de una ceguera voluntaria a la que hace referencia Bernardo cuando Enrique muestra su sorpresa por el ambiente de la casa:

Bernardo — (Tranquilamente) ¿Cómo qué?
 Enrique — Pero ¿no ves?
 Bernardo — No.
 Enrique — Pero, ¿no has visto de verdad?
 Bernardo — Sí. Son los dueños de la casa.
 Enrique — ¿Vienen todas las tardes?
 Bernardo — Todas.
 Enrique — ¿Cuándo se han muerto?
 Bernardo — Todavía no se han muerto nunca. (17)

Es la clarificación de que los personajes por razones personales y de convivencia renuncian, de común acuerdo y bajo un plan preconcebido, a reconocer la presencia de otros seres junto a ellos. Es como si no existieran, como si no se vieran, como si en realidad estuvieran los unos para los otros ciegos, es, en definitiva, “... esa pareja de ancianos, Doña Aurelia y Don Pedro, que contemplan y comentan la farsa que se desarrolla ante sus ojos ligados a la acción por un ardid originalísimo que, en apariencia, les hace ser poco menos que invisibles” (18).

El título del segundo ejemplo, *La venda en los ojos*, es todavía más significativo desde el punto de vista de la ceguera ya que en él se hace referencia directa al tema. De nuevo aparece la ceguera voluntaria. La protagonista para resolver su conflicto conyugal decide “... poner una venda en los ojos y detener el tiempo en una voluntaria ausencia de realidades, afectos y convencionalismos” (19), que la sirven para, otra vez, “en una atmósfera de pura y noble ilusión: ponerse una venda en los ojos...” (20) como si el pasado fuera presente. Este artificio que de hecho convierte a Beatriz en ciega frente al marido que vuelve enfermo y derrotado junto a ella, le permite rechazarlo en función de las relaciones anteriores entre ambos esposos y salvar, al mismo tiempo, su conciencia. El rechazo final por parte de la esposa resulta casi la contestación normal a su problema justificada bajo esa persistente “venda en

los ojos” que no la permite ver realidades del pasado hechas presente y, por lo tanto, reconocer a la persona que tiene delante y con la que aún está casada. Esto hace decir a tía Carolina “Me di cuenta en seguida de mi error... Vamos, que se me cayó de los ojos la venda...” (21).

El tercer ejemplo, y quizá el más original dentro de la producción dramática de López Rubio, es el de *La otra orilla*. Dentro del humor con que están escritas estas obras, elemento que imprime a su teatro un sello y características sobresalientes de gran ingenio, se desenvuelven los personajes de esta comedia. Elías Gómez Picazo escribió el día de su estreno que era “una valiosa lección sobre la ficción y la ceguera que parecen envolver y determinar las acciones y reacciones humanas” (22), y Adolfo Prego, también con motivo de la crítica de su estreno, publicó que se trataba de “la vida misma vista desde la otra orilla... Cara y cruz, luz y sombra, rosa y goce estético han sido encerrados en *La otra orilla*” (23).

Martín, uno de los personajes principales, justifica el estado en que se encuentran él y sus compañeros de la siguiente manera:

He leído no sé donde, que en casos de
accidente violento, como los nuestros,
la vida se prolonga, subsiste, latente,
por un plazo, a veces, hasta horas...
Tarda en llegar la muerte verdadera. Con
los que acaban de enfermedad, poco a poco,
parece que es otra cosa. Todo llega pronto.
Nosotros, hace una hora, estábamos sanos... (24)

Sin embargo, la nota interesante es que mientras llega la “muerte verdadera”, el grupo de “moribundos”, ya muertos completamente para los vivos, puede ver y observar lo que hacen los que se quedaron atrás, que se han convertido en ciegos y no pueden ver ni oír a los primeros. Por tanto, los videntes muestran su ceguera y sin saberlo pueden ser vistos por aquellos que han dejado ya este mundo y que están en tránsito para el otro. Esta ignorancia o falta de sospecha de poder ser observados hace exclamar a Jaime “¡Si hubiéramos sabido que hay alguien que nos puede estar viendo!” (25).

En *Madrugada* los personajes buscan la luz deseando escapar a su angustia al no saber con exactitud la posición en que les dejó su pariente ya muerto. Para unos es el sentimiento vital de reivindicar el pasado y para otros es el averiguar los efectos económicos que esa muerte puede tener en sus vidas. *Madrugada* es “el temblor apasionado de querer ver, sentir y pensar” (26) porque

Amalia, la figura principal de *Madrugada*,
no puede vivir sin cerciorarse de que fue
amada y no despreciada por el que ella amó.
Su pretensión es legítima y humana, siente
la necesidad de conservar la estimación
propia y la seguridad del cariño del hombre
que se la hizo recobrar (27).

Amalia necesita salir de la sombra en que ha vivido durante “seis meses horribles de silencio”. Y angustiosamente necesita, asimismo, salir de su duda, de

su ceguera; necesita convencerse de lo que su marido pensaba de ella y

por ese amor, cuyo objeto acaba de morir
para siempre, no se resigna a la renuncia de
una sombra que lo estorba y de la que nadie,
nadie, puede pedirle cuentas. Pero su
afección puede más que todas las conveniencias
personales o de la sociedad, y para despejar
esa sombra idea una farsa, una farsa trágica,
y no es paradoja, que a su término ha de hacerla
más digna del hombre que acaba de perder (28)

pues para ella es imprescindible saber "... si veía, al fin, cuanto le he querido" (29).

En resumen, estos ejemplos son sólo una muestra de la ceguera y sus variaciones en el teatro español de los años cincuenta. El tema tiene un lugar concreto en la literatura española a través del tiempo y culmina en años cercanos en el teatro al presentarse en obras que lo tratan directa, indirecta o figurativamente después de la guerra civil de 1936-1939. Así Joaquín Calvo-Sotelo se sirve de la ceguera en dos de sus obras en donde hace resaltar la religión y el amor conyugal como ideas predominantes de sus argumentos. Estas ideas, sentidas profundamente por las principales figuras, justifican la aceptación de la invidencia y la renuncia a la desesperación causadas por la condición física en que se encuentran. Calvo-Sotelo con *Cuando llegue la noche* se sitúa como el precedente más próximo a este tema en el teatro contemporáneo. Incluso pertenece a este período al escribir *Cuando llegue el día* en 1951. Sin embargo, dentro de esta tendencia, ya en la temporada teatral 1949-1950, Antonio Buero Vallejo había estrenado *En la ardiente oscuridad*, uno de sus mayores éxitos. Paralelamente e igual que hizo Calvo-Sotelo, unos años más tarde, en 1962, enlazó el mundo de los invidentes de su primera obra con *El concierto de San Ovidio*, en que la ceguera se enfoca y sufre un cambio en su planteamiento. Buero Vallejo presenta el conflicto con un mayor dramatismo, con más intensidad, dividiendo a los ciegos en dos grupos: aquellos que ven sin ver y los que sin ver ven. Es la representación de la vida de individuos en conflicto simbolizando el problema del ser en su lucha por la existencia así como con su propia conciencia. Las posibilidades de solución dada la importancia del concepto son muy escasas. La rebeldía en el teatro de Buero Vallejo deja poca esperanza de solución aunque quizá podría llegarse a ella mediante la evasión de la realidad, actitud inconcebible para su protagonista, Ignacio.

Buero Vallejo en *Madrugada*, sin tratar el tema directamente, puede decirse que la roza al pensarse en la ceguera de la que los protagonistas tratan de librarse en su angustiada busca de la verdad o en la de sus intereses egoístas y personales. Amalia está ciega por la imperiosa necesidad que la domina, incluso por encima de su propia vida, de averiguar si el hombre con quien vivió y se casó después, realmente la amaba o sólo la aceptó en un momento de piedad. Ella vitalmente quiere salir de las sombras, de la oscuridad, que la envuelven para encontrar la luz que la va a hacer encontrar su propia estimación y la confianza en sí misma. Mientras ese momento llega, su vida transcurre sin saber, sin ver la verdad de una situación ya pasada pero que la

acongoja en lo más profundo de su ser. Los familiares de su marido, en su egoísmo personal por heredarle, también permanecen ciegos a la verdad, pues Amalia les hace creer durante horas que ya muerto todavía vive. Los personajes están ciegos en su afán de satisfacer sus deseos personales, legítimos o no, y en esa ceguera perduran hasta que averiguan la veracidad de los hechos pasados y la realidad presente en que se encuentran.

José López Rubio, en las tres obras citadas como ejemplo en este trabajo, muestra una ceguera voluntaria de conveniencias en *Celos del aire*, otra de alto valor sentimental y simbólica en *La venda en los ojos* y, por último, una ceguera involuntaria en *La otra orilla*. En los tres casos el concepto está unido a una nota de humor que, por otra parte, domina todo su teatro. Los recursos escénicos que surgen en este sentido a consecuencia del desarrollo de los respectivos argumentos los aprovecha al máximo con resultados altamente satisfactorios para conseguir sus propósitos.

En la primera de ellas las conveniencias sociales hacen que los dos matrimonios se ignoren y con ello pretendan no verse. Los resultados son múltiples y muchos de un humor intenso. La invidencia se usa también con fines aleccionadores cuando la pareja mayor recuerda ante los hechos que presencia, otros similares que les acaecieron a ellos mismos en el pasado. *La venda en los ojos*, dentro de la misma tónica y estilo que la anterior, marca el drama intenso de la protagonista, como esconde el sufrimiento de su pasada vida familiar mediante la imaginada "venda en los ojos", que le impide ver aquello que le resulta desagradable. El pasado significa tal desilusión, que ni aun convirtiéndose en presente y estando delante de él, Beatriz puede voluntariamente verlo. Finalmente, en *La otra orilla* tiene lugar el espectáculo curioso de que los vivos no pueden ver el alma de los muertos, pero éstos, en el paso entre la vida y la muerte, sí pueden ver a los primeros, lo que hace que los vivos se hayan convertido en invidentes y los muertos lo hayan hecho al revés, es decir, sean en ese punto los videntes.

Se encuentra, por tanto, en el teatro español de los años cincuenta un uso del concepto "ceguera" vario que se manifiesta en direcciones distintas, según la intención del escritor correspondiente. Este propósito consiste en transmitir un mensaje social, en teorizar sobre la libertad, en presentar situaciones de estamentos sociales frívolos pero que, en realidad, no lo son o, por último, mostrar la situación física real de los ciegos hoy día así como en acontecimientos históricos del pasado.

NOTAS

(1) Angel Balbuena Prat en su *Historia del teatro español* (Editorial Noguer, Barcelona, 1956), expresa, al referirse al teatro en el año 1950 que "La jornada del 49-50 fue significativa tanto por la fecha crucial de las dos mitades del siglo, como por las obras estrenadas". Pág. 659.

(2) Federico Carlos Sáinz de Robles (*Teatro español, 1954-1960*, Aguilar, Madrid, 1959), al referirse al gran éxito alcanzado por la obra de Joaquín Calvo-Sotelo *La muralla*, el día de su estreno, 6 de octubre de 1954, menciona entre otras aportaciones importantes las siguientes: "... *La malquerida* y *Los intereses creados*; por *La garra*, de Linares Rivas; por *El genio alegre*, de los Quintero; por *Canción de cuna*, de Martínez Sierra; por *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina; por *La venganza de Don Mendo*, de Muñoz Seca; por *Angelina, o el honor de un brigadier*, de Jardiel Poncela; por *Los árboles mueren de pie* y *La dama del alba*, de Alejandro Casona; por *El baile*, de Edgar Neville". Pág. 13.

(3) Este concepto de la ceguera aparece en el *Quijote* en sus diferentes acepciones veintisiete veces distribuido de la siguiente manera: cegara, 1; cegase, 1; ceguedad, 1; ceguera, 1; ceguezuelo, 2; ciega, 3; ciegan, 2; ciego, 11; ciegos, 3; ciegue, 1. Datos tomados de *Las concordancias de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, Vol. II, 1980.

(4) "La historia del mozo ciego aparece ya en un *fablaux* francés del siglo XIII "Le garçon et l'aveugle". (*Historia de la literatura española* de Angel Lacalle, Bosch, Casa Editorial, Vol. I, Barcelona, 1954). Pág. 231. Angel del Río añade en *Historia de la literatura española* (Holt, Rinehart and Winston, Vol. I, Nueva York, 1967) que "El ciego no será ya un ciego cualquiera, sino el ciego del *Lazarillo*, con su astucia, su buen humor, su hipocresía y sus mil tretas..." pág. 228.

(5) "Pablo Penáguila possesses a highly developed ability to think logically, but his blindness isolates him from much of reality". (*Benito Pérez Galdós* de Walter T. Pattison, Twayne Publishers, Boston, 1975). El profesor Pattison añade "Mariana must die when Pablo gains a complete contact with the real world, so imagination must give way to scientific thought..." pág. 58.

(6) Las *Rimas* en que se hace referencia a la ceguera son "Espíritu sin nombre" "Te vi un punto, y flotando ante mis ojos", "Cuando entre la sombra oscura", "Olas gigantes que os rompéis bramando" y el poema "Soneto". Datos tomados del libro *A Concordance to the Poetry of Gustavo Adolfo Bécquer*, University of Alabama Press, 1970.

(7) Los poemas en que esas palabras aparecen, siguiendo el orden de publicación de las distintas poesías en las *Obras completas*, a las que se les asignó un número de correspondencia, son 3, 15, 22, 31, 33, 39, 43, 45, 48, 53, 56, 59, 60, 65, 71, 79, 81, 83, 85, 93, 99, 105, 107, 126, 127, 129, 130, 141, 148, 150, 157, 163, 176, 181, y 199. Datos tomados del libro *A Concordance to the Poetry of Leopoldo Panero*, University of Alabama Press, 1978.

(8) Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel García Blanco. Aguilar, Madrid, 1959, 1202 págs. (Pág. 68).

(9) Angel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, pág. 591.

(10) Andrés Franco, *El teatro de Unamuno*, Insula, Madrid, 1971, 347 págs. (Pág. 87).

(11) Andrés Franco, *El teatro de Unamuno*, pág. 85.

(12) El *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española en su edición de 1939 contiene las siguientes referencias a la ceguera: *Ceguera* - Especie de oftalmía que suele dejar ciego al enfermo; *Ceguedad* - Total privación de la vista, afecto que ofusca la razón; *Cegar* - Perder enteramente la vista, ofuscar el entendimiento, turbar o extinguir la luz de la razón, como suelen hacer los afectos o pasiones desordenadas; *Ciego* - Privado de la vista, poseído con vehemencia de alguna pasión, ofuscado, alucinado.

(13) Joaquín Calvo-Sotelo, *Cuando llegue la noche ... y Cuando llegue el día*. Ediciones Alfíl, Colección Teatro, n. 15, Madrid, 1952, 100 págs. (Págs. 8-9).

- (14) Joaquín Calvo-Sotelo, *Cuando llegue la noche ... y Cuando llegue el día*, pág. 76.
- (15) Joaquín Calvo-Sotelo, *Cuando llegue la noche ... y Cuando llegue el día*, pág. 99.
- (16) José López Rubio, *Celos del aire*, Ediciones Alfil, cuarta edición, Madrid 1967, 91 págs. (Págs. 28-29).
- (17) José López Rubio, *Celos del aire*, págs. 27-28.
- (18) Alfredo Marquerie, *Veinte años de teatro en España*, Editora Nacional, Madrid, 1959, 230 págs. (Pág. 109).
- (19) Reseña del estreno de *La venda en los ojos* de Carlos Fernández Cuenca en *Teatro* (Madrid) reproducida en *Teatro español 1953-1954*. Aguilar, Madrid, 1955, pág. 262.
- (20) Federico Carlos Sáinz de Robles, *Teatro español 1953-1954* (Breve reseña de una temporada teatral, 1953-1954). Aguilar, Madrid, 1955, pág. XVI.
- (21) *Teatro español 1953-1954*, pág. 320.
- (22) Reseña del estreno de Elías Gómez Picazo en *Madrid* reproducida en *Teatro español 1954-1955*. Aguilar, Madrid, 1959, pág. 261.
- (23) Reseña del estreno de Adolfo Prego en *Informaciones* (Madrid) reproducida en *Teatro español 1954-1955*, pág. 262.
- (24) *En la otra orilla. Teatro español 1954-1955*, pág. 309.
- (25) *Teatro español 1954-1955*, pág. 319.
- (26) Alfredo Marquerie, *Veinte años de teatro en España*, Editora Nacional, Madrid, 1959, 220 pág. (Págs. 179-180).
- (27) *Veinte años de teatro en España*, pág. 185.
- (28) Reseña del estreno de Sergio Nerva en *España* (Tánger) reproducida en *Teatro español 1953-1954*. Aguilar, Madrid, 1955, págs. 148-149.
- (29) Antonio Buero Vallejo, *Madrugada, Teatro español 1953-1954*, Aguilar, Madrid, 1955, pág. 156.