



Trabajo de Fin de Máster.
Formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo

**UNA NUEVA MIRADA AL TEATRO DE
J.LUIS LÓPEZ PINILLOS («PARMENO»)**

ANÁLISIS DEL DRAMA *ESCLAVITUD* (1918)

Sergio Prats Martín

Tutora: Dra. Dña. M.^a Pilar Espín Templado
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

UNED

2015-2016
Septiembre

Trabajo de Fin de Máster.
Formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo

UNA NUEVA MIRADA AL TEATRO DE J.LUIS LÓPEZ PINILLOS («PARMENO»)

ANÁLISIS DEL DRAMA *ESCLAVITUD* (1918)

Alumno: Sergio Prats Martín

Tutora: Dra. Dña. M.^a Pilar Espín Templado

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

UNED

2015-2016

Septiembre

Agradecimientos

A la Dra. M.^a Pilar Espín Templado quien, además de por su juicios para asesorarme y dirigir mi Trabajo de Fin de Máster, me revelara el nombre de J.L. López Pinillos, pues, de las excelencias literarias de este, aún me maravillo.

A mi colega, la prof.^a Marta Pros Altes quien, con sus ánimos y sesudos consejos, ha insuflado valentía y coraje para emprender este reto.

DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Fecha: 10 /IX/ 2016

Quien suscribe:

Apellidos y nombre:	Prats Martín, Sergio
D.N.I.:	47623662-T

Hace constar que es el autor del trabajo:

Titulo completo del trabajo
Una nueva mirada al teatro de J. Luis López Pinillos («Parmeno»): Análisis del drama <i>Esclavitud</i> (1918)

Y manifiesta su responsabilidad en la realización del mismo, en la interpretación de datos y en la elaboración de conclusiones. Manifiesta asimismo que las aportaciones intelectuales de otros autores utilizados en el texto se han citado debidamente.

En este sentido,

DECLARA:

- ✓ Que el trabajo remitido es un documento original y no ha sido publicado con anterioridad, total o parcialmente, por otros autores.
- ✓ Que el abajo firmante es públicamente responsable de sus contenidos y elaboración, y que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ Que si se demostrara lo contrario, el abajo firmante aceptará las medidas disciplinarias o sancionadoras que correspondan.



ÍNDICE

I. ¿López Pinillos, entre los integrantes del «canon literario»? <i>Estado de la cuestión, objetivos y metodología.</i>	Pág. 8
<hr/>	
II. José López Pinillos. Trazando el perfil de un literato.	Pág. 20
<hr/>	
2.1. Búsqueda de porvenir en Madrid.	Pág. 21
2.2. Y mientras tanto, ¿qué? Forjando «homéricamente» una carrera periodística La 1. ^a etapa parmeniana (1900-1909).	Pág. 23
2.3. Decididas oportunidades literarias. La reaparición en escena. La 2. ^a etapa parmeniana (1909-1917).	Pág. 26
2.4. Entre aplausos. Vida honrada y afamada en los teatros madrileños. La 3. ^a etapa parmeniana (1918-1922).	Pág. 28
2.5. Un andaluz con aspecto y temple recio. Formación, ideología y personalidad.	Pág. 31
III. El fin y éxito de sus dramas rurales. Acercamiento al contexto histórico de su teatro.	Pág. 35
<hr/>	
IV. <i>Esclavitud. Drama en tres actos (1918).</i> Análisis semiótico de un drama rural de «Parmeno».	Pág. 42
<hr/>	
4.1. Aproximación a la metodología empleada. La semiótica teatral	Pág. 43
4.2. La dimensión morfosintáctica	Pág. 47
4.2.1. <u>Código verbal</u>	Pág. 48
4.2.1.a. Las funciones	Pág. 48
4.2.1.b. Las actancias	Pág. 51
4.2.1.c. Las secuencias. Esquema secuencial	Pág. 57
4.2.1.d. Caracterización funcional de personajes	Pág. 60
4.2.1.e. El diálogo. Decoro dramático y estilística	Pág. 67
4.2.1.f. Espacio y tiempo dramáticos	Pág. 72
4.2.2. <u>Códigos no verbales</u>	Pág. 74
4.2.2.a. Código complementario de los personajes: subcódigos paralingüísticos, kinésico-proxémicos y otros aspectuales	Pág. 75
4.2.2.b. Código complementario del diálogo: escenografía	Pág. 87
4.2.2.c. Código complementario de la acción: signos audiovisuales	Pág. 88

4.3. La dimensión semántica	Pág. 89
4.3.1. <u>Semántica intensional</u>	Pág. 90
4.3.1.a. Tema y subtemas	Pág. 90
4.3.1.b. Interpretación de personajes. Caracterización y funcionalidad	Pág. 99
4.3.1.c. Interpretación de las coordenadas espacio-temporales	Pág. 112
4.3.2. <u>Semántica extensional. Intención y función de la obra</u>	Pág. 115
4.4. La dimensión pragmática	Pág. 121
4.4.1. <u>Eje autor-obra</u>	Pág. 122
4.4.2. <u>Eje obra-espectador</u>	Pág. 125
4.4.2.a. Estreno de la obra	Pág. 126
4.4.2.b. Compañía teatral y escenificación	Pág. 127
4.4.2.c. Recepción de la obra	Pág. 129
V. <u>Conclusiones. FAMA VOLAT...</u>	Pág. 138
VI. <u>Bibliografía</u>	Pág. 142
VII. <u>Apéndices. Material visual complementario</u>	Pág. 151

**«Las excelencias literarias de esta nueva producción de “Parmeno”
están por encima de todo elogio. [...] Ha vestido “Esclavitud” con
las mejores galas, con toda la riqueza que caben en el lenguaje.
[...] Domina en absoluto los resortes escénicos.»**

**(José M.^a Carretero: «Mirando a escena. Observaciones de un espectador»
en *El Fígaro*, núm. 118 del 10 de diciembre de 1918.**

I. ¿López Pinillos, entre los integrantes del «canon» literario?

Estado de la cuestión, objetivos y metodología

«Consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe,
pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que,
siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto.»

(Prólogo de *Vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*)

Tras una sugerencia de la Dra. M.^a Pilar Espín Templado, apareció cual revelación, el nombre de un escritor fascinante de principios del s. XX. De tal sugerencia, germina una investigación del vasto mundo de un autor funcional, comprometido y pródigo en cuanto a número de obras de géneros distintos que publicó en su tiempo. Nos estamos refiriendo a José López Pinillos, popularmente conocido con el pseudónimo «Parmeno» con que firmaba la mayoría de sus escritos periodísticos y ese que reconocía la crítica y el público, consumidor de su obra dramática. Y, en este punto, al solo iniciar su búsqueda y al ver *grosso modo* su quehacer literario, nos preguntamos el porqué este ha sido olvidado por la crítica y no ha formado parte de lo que se ha venido llamando el «canon literario».

¿Qué autores y obras deben engrosar la lista del «canon» literario? ¿Qué criterios llevan a que con el tiempo se consideren a unos –llamados ‘principales’ por algunos críticos– y permanezcan fuera de él, en el lodazal del olvido, otros tantos –llamados secundarios, menores, o directamente, «raros y olvidados»¹–?

Con el devenir de la historia –también la más reciente–, efectivamente, se han venido obviando o señalando superficialmente algunos escritores que, aunque en vida muchos

¹ SAINZ DE ROBLES, Francisco C.: «Raros y olvidados», en *La estafeta literaria*, núm. 441 (1 de abril de 1970), p. 20.

acariciaron la fama y con su obra se canjearon numerosos éxitos, paradójicamente con el tiempo, sus nombres –en el mejor de los casos– simplemente han quedado manifiestos en los manuales de historia de la literatura, cual esquelas. Barajemos que, por desconocimiento, por gustos personales, por el afán de señalar lo más innovador que resquebrajara una determinada moda de época, o por cualquier otro criterio a veces baladí, los críticos arrinconan arbitrariamente a estos literatos y con tales decisiones, aunque comprensibles, acarrear consecuencias como el ir fraguando ese presunto y presumible «canon» en una determinada y arbitraria dirección. La suerte con los escritores es caprichosa y, en el mejor de los casos, con el tiempo, puede quien descubra a esos y con el hallazgo, a veces casi arqueológico y fortuito, pueda reconstruir la vida y obra, y facilitar aun su acceso al lector de hoy. Entendamos también que el «canon», como advierte José Carlos Mainer en *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)* depende de «un repertorio de estímulos, como una suerte de poética potencial, que solo se realiza en las respuestas individuales. Y cada una de estas propone siempre la permanente renovación del “canon”» (2000: 263). Por tanto, pudiera López Pinillos integrarse en la nómina del canon, pero, para ello, veamos hasta qué punto, el autor tiene una «poética potencial», realizada individualmente. Por ello, no entremos a querer integrarlo en el «canon» sin más, por lo menos, no sin antes atender el mundo que ofrece «Parmeno». En caso de hallar esa «poética potencial», el tiempo ya decidiría su lugar, ya que, como continúa afirmando José Carlos Mainer (2000: 263) «[la posible poética potencial] propone siempre la permanente renovación del “canon” (...) que es, a la postre, el diálogo entre el presente y el pasado, entre la originalidad y la influencia, entre la aspiración y los resultados». Así que, laureemos al autor con un trabajo que simplemente intenta revelar, tal y como me hiciese la Dra. Espín, el nombre, la obra y las órbitas de «Parmeno», para ver si hallamos, de una aspiración, una originalidad, influencia y resultados.

Estado de la cuestión

Como se ha dicho, en coordenadas del olvido se ha visto durante muchos años la vida y obra del escritor andaluz José Luis López Pinillos (1875-1922), que desde su muerte, las aportaciones críticas sobre este han sido más bien escasas. Pero, ¿por qué? Entre la amplia gama de posibilidades, quizá debiera tenerse en cuenta que el género periodístico –que tanto cultivó– siempre se ha considerado menor; quizá que sus necesidades económicas que motivaran parte de sus escritos llevaran a juzgarlo como un autor que solo buscara el éxito y, por ende, la remuneración; o quizá porque la visión del autor ha quedado con la mira reduccionista del tiempo en la etiqueta de su faceta dramaturga y, en este sentido y pese a los

éxitos que alcanzara en vida, otorgados por el público amplio y la crítica de un género que fue pasión nacional, sus méritos quedasen ensombrecidos por la cantidad de autores teatrales que siguieron ese mismo derrotero; camino cegado, asimismo, por el fulgor de dos tótems: José Echegaray y Jacinto Benavente, quienes además del prestigio, se vieron recompensados con el galardón del Nobel en 1904 y 1922, respetivamente.

Aunque hay muchos dramaturgos ensombrecidos (algunos quizá incluso más que López Pinillos, como sostiene Ángel Almarcha Romero intentando acercarse a un coetáneo de «Parmeno» como es Francisco Viu²) en esta investigación nos parece interesante recuperar del olvido a este andaluz, pasarlo por el tamiz y decantarlo para ver los verdaderos quilates de un hombre comprometido en su tiempo, cuyas aportaciones no son, en realidad, nada desechables. En este sentido, cuánto pudiera quedar por investigar y por preparar ediciones críticas de sus obras soterradas, con el fin de acercar un estilo y un fuerte temperamento al público actual.

Durante años las referencias a la obra de López Pinillos han implicado que esta quedase arrinconada por pequeñas anotaciones en los manuales de historia de la literatura. Rafael Cansinos-Assens en su trabajo de 1927 menciona al autor y se refiere al mismo como novelista en *La nueva literatura. IV: la evolución de la novela (1917-1927)*. Saltando bruscamente en el tiempo, la misma faceta queda brevemente recogida en el primer tomo de *La novela española contemporánea* (1958), de Eugenio G. de Nora, y en *La novela española del siglo XX*, de José Domingo (1973). Más desarrollado, y siendo de los pocos que atendió a su faceta como dramaturgo, el ya mencionado José Carlos Mainer dedica un importante epígrafe en *Literatura y pequeña burguesía* (1972), titulado «José López Pinillos en sus dramas rurales», y García Pavón (1962) en *Teatro Social en España (1895- 1962)*, lo nombra y clasifica cuando cataloga las tendencias del «teatro social de preguerra». Siguiendo este mismo sendero, aunque ampliando y desarrollando las miras del anterior, Antonio Castellón (1994) también clasifica este tipo de teatro y nombra al dramaturgo andaluz en *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*.

En algunas otras ocasiones, las referencias al escritor son más escuetas. Tomemos como ejemplo las breves palabras que dedica Arturo de Ramoneda en su trabajo *Antología de literatura española del s. XX* (1996), con el fin de hacer justicia al nombrar a nuestro escritor junto con otros:

Sería injusto olvidar aquí a un grupo de narradores que, pese a su menguado interés literario y a las escasas novedades formales de sus obras, exhiben, a veces con una gran violencia, unas inquietudes cercanas a las de los regeneracionistas. De ahí que con frecuencia se les haya calificado de “epígonos del 98”. Entre ellos, destacan Ciges Aparicio, López Pinillos y Eugenio Noel. (1996: 207)

² Vid. ALMARCHA ROMERO, J., «Algunas fuentes periodísticas para el estudio del teatro de Francisco de Viu» en UNED SIGNA, núm. 24, 2015, pp.163-178.

Aunque de pasada, el crítico nombra al escritor con el fin de encorsetarlo en un movimiento literario, a la vez que juzga, como hicieran tantos, a López Pinillos, junto a Ciges Aparicio y Eugenio Noel, como un mero continuador de noventayochistas que no aporta nada significativamente nuevo. Véase entonces la declaración como ejemplo de las primeras preguntas y reflexiones que nos hacíamos al abrir el opúsculo. Sin embargo, que tampoco nos pase desapercibido ni despreciemos ese ímpetu que señala el crítico («a veces con una gran violencia»), pues efectivamente, tanto en su vida y en sus obras rezuma una fuerte personalidad.

En fin, como puede rastrearse, no son excesivas las referencias bibliográficas al respeto. O al menos, en los estudios más clásicos de hispanistas consagrados. Afortunadamente, y para ser justos, ya no sería del todo acertado afirmar que el mundo de López Pinillos resulta totalmente virgen. O al menos, no debiera hacerse con tal rotundidad, como bien podía hacer la crítica cuando empezaba a redescubrirlo alrededor de los años sesenta. José Luis López Pinillos –como ya hemos afirmado– ha sido uno de los muchos prolíferos escritores españoles finiseculares que engrosan la lista de olvidados, pero algunos han empezado –ya de manera decidida– a poner los ojos en un escritor de principios del siglo pasado cuya producción literaria, aunque en una vida corta, fue dilatada y prácticamente integral, pues, además de su quehacer como dramaturgo, escribió novelas cortas y extensas, al tiempo que lo compaginó con la escritura y labores periodísticas. Solo la versificación y la lírica parece ser que no fue cultivada, posiblemente al ser el género menos remunerado y, sobre todo al no ajustarse a los fines estéticos y regeneracionistas de este escritor más próximo a lo que, *grosso modo*, pudiera llamarse modernismo ideológico.

En esta ocasión, sí se puede afirmar con rotundidad que el primer motivo que llevó a desempolvar la obra del escritor e iniciar los primeros estudios fue el mundo de ficción que este creó en torno al tema taurino. Lo cierto es que desde que Alianza Editorial llevó a cabo la primera reedición de su novela *Las águilas* en 1967³, se redescubre el nombre y obra del andaluz y, aunque de forma intermitente y poco constante, se sucederían las reediciones de algunas de sus obras. Así, por ejemplo, se seguiría la reedición en 1974 de un volumen titulado *La sangre de Cristo*, que contenía cinco de sus novelas cortas, proyecto llevado a cabo por Editorial Laia y con un estudio introductorio de Sergio Beser. En esta línea, en 1988 aparece el volumen *Tres novelas taurinas del 900*, editado y prologado por Abelardo Linares. También en 1999, Guadalquivir Ediciones reedita cinco de las novelas cortas de López Pinillos con el título *Las*

³ En 1991 Calambur reeditó de nuevo dicha novela con el título *Las águilas (de la vida del torero)* y la acompañó con un prólogo de Andrés Amorós. Asimismo, también Turner la reedita en el mismo año con un prólogo de Alberto González Troyano.

novelas cortas andaluzas, volumen acompañado de una introducción de Fernando José Sánchez Bautista. En este punto, es interesante señalar cómo los críticos, además de interesarse por un habla local andaluza y el tema taurino, rescatan, en los volúmenes susodichos, el relato de corte naturalista *Cintas rojas* (1916), ficción de los asesinatos espeluznantes llevados a cabo a finales del s. XIX en Córdoba por Cintabelde⁴. En este sentido, estudiosos, como Antonio de Hoyos (2000), cuyo trabajo referiremos más adelante, han visto en esta narración de López Pinillos, por el tono y tratamiento temático, el origen del tremendismo español, aquel que desembocaría años después en la obra de Camilo José Cela titulada *La familia de Pascual Duarte* (1942). Pese a que la crítica no haya caído en reconocerlo, añadiríamos que, no solamente este relato, sino otros, como sus novelas *Doña Mesalina*, *Ojo por ojo* y *El luchador*, son el germen del tremendismo narrativo español. Así ya lo valoraba Sáinz de Robles cuando reconocía la labor y aportaciones del escritor andaluz:

Creo que Pinillos aún fue mejor novelista que periodista y dramaturgo. Su novela *Las águilas* me sigue pareciendo la mejor novela que se ha escrito del toreo en su salsa rigurosa de andalucismo. Y fue él uno de los cultivadores más constantes y decisivos del tremendismo narrativo, cuya invención ahora se atribuye por una crítica curriñche y soplona, a dos o tres novelistas actuales que se pirran por la escatología en su acepción excrementicia. Quien quiera comprobar mi afirmación que lea alguna de las novelas de Pinillos: *Cintas rojas*, *Doña Mesalina*, *Ojo por ojo*, *El luchador*.⁵

Por tanto, con ello ya recuperamos una faceta de López Pinillos innovadora –y quizá la poética potencial a la que nos referíamos y necesaria para integrarlo dentro del canon literario–: un punto de inflexión entre el naturalismo más sórdido y patológico y el tremendismo.

Pero es pertinente preguntarse por qué en ese entonces recuperan una faceta del autor que no fue en la época la más aplaudida: parece que la novelística menor es la que más puede interesar al lector actual, precisamente, por las tramas ambientadas en las aún vivas ferias andaluzas y, sobre todo, por el lenguaje cinematográfico que emplea el escritor, que facilitaría transportar las obras a la gran pantalla.

No obstante, más allá de esta observación, retomemos el redescubrimiento del andaluz. También las otras dos grandes novelas fueron recuperadas. En 1975, el estudioso ya citado, José Carlos Mainer, prologó la reedición de *Doña Mesalina*, también realizada por Turner, y un año más tarde (1976) reaparecía *El luchador* en Saltes.

⁴ El episodio que horrorizó a la población fue recogido por la prensa de la época y siguió los hechos hasta la ejecución del psicópata. El espeluznante episodio nutrió carteles de ferias y romances de ciego, que sirvieron de material e inspiración para este relato, dedicado a Francisco Vigueras, que redactó López Pinillos y que publicó en la revista semanal literaria «La Novela Corta» en el núm. 41, del 14 de octubre de 1916 (Madrid).

⁵ SAINZ DE ROBLES, Francisco C., «Raros y olvidados», en *La estafeta literaria*, núm. 441, Madrid, 1 de abril de 1970, p. 20

En la misma línea, pero sin tanta atención, su quehacer periodístico también ha reaparecido tímidamente. Estos proyectos que el autor recogió en varios volúmenes han valido la atención de algunos críticos: de los cuatro libros de crónicas, reportajes y entrevistas seleccionadas publicados en las editoriales madrileñas Renacimiento y Pueyo, Turner sigue apostando por la temática taurina y reedita en 1987 y en 1994 *Lo que confiesan los toreros. Pesetas, palmadas, cogidas y palos*, acompañado con un estudio prologal de Joaquín Vidal. Creemos, sin embargo, que no debieran detenerse los estudios de esta faceta del andaluz, ya que estas ofrecen, con un estilo literaturizado y repleto de los recursos narrativos recurrentes e isotópicos del autor, interesantes testimonios de personajes ilustres de la época tales como poetas, políticos y toreros, entre otros, llevados a cabo por un periodista comprometido y, sobre todo, muy bien documentado. Y es que, acercarse a la obra periodística del andaluz es mirar múltiples puntos de vista de la realidad de principios de siglo.

De sus obras teatrales, se han recuperado dramas como *Esclavitud* y *Las alas*. Ambas obras fueron publicadas conjuntamente en 1918 por la Editorial Renacimiento. Una segunda edición aparece un año después, editándola Pueyo y también Librería Sucesores de Hernando y el 6 de marzo de 1921 se relanza en el núm. 224 de *La Novela Teatral* (Madrid), en cuya cubierta aparece una caricatura de Carmen Oliver Cobeña. No será hasta 2013 cuando reaparezca: HARDPRESS.net facilita la lectura al lector de hoy, reeditando el volumen con este drama y comedia, pero sin aparato crítico ni estudio preliminar.

Vemos, por tanto, que de la cincuentena las obras publicadas en vida del autor (52 si tenemos en cuenta las obras póstumas)⁶, solo se han reeditado un 20% aproximadamente de las mismas, por lo que la filología aún debe comprometerse para editar y permitir la accesibilidad de la lectura de este autor andaluz. Además, resulta muy virgen aún el campo de estudio de la obra de Pinillos, más aún toda aquella creación parmeniana de tema no taurino (Ej. dramas rurales). Profundicemos un poco más y veamos lo poco que se ha analizado, investigado y, por tanto, estudiado en este sentido.

Al tiempo que iban reeditándose algunas de sus obras, hay quien se ha decidido a investigar y estudiar la vida y obra del andaluz, al ver que tanto su personalidad, sus relaciones personales (amistades, relación matrimonial...), los círculos profesionales e intelectuales en que se movió y, por supuesto, su obra se encuadran perfectamente en la de un erudito que vivió apasionadamente en el Madrid de principios de siglo y abrazó las idas estéticas e ideológicas de la época, siendo un decidido activista regeneracionista, simbolista y naturalista. Sin embargo, la

⁶ En este cómputo no se tienen en cuenta los artículos, entrevistas y crónicas no añadidos en las colecciones periodísticas publicadas en 1917 (Renacimiento) y, sobre todo, 1920 (Pueyo).

bibliografía crítica sobre la obra del andaluz se ha detenido principalmente en la ya aludida aportación literaria del escritor en el mundo taurino, que sin ser un advenedizo de tal afición, su labor periodística, las finalidades estéticas del realismo y alguna que otra amistad con flamantes toreros de la época le convirtieron en un buen conocedor de tal afición, que no compartía e incluso en obras como la mencionada *Cintas Rojas* critica el fanatismo que había en torno a este espectáculo. En este sentido, J.A. García Barquero es uno de los primeros en intentar sacar a «Parmeno» de los lodazales del olvido y publica en 1973 su trabajo «Parmeno, un narrador andaluz olvidado»; diez años después, en 1983, Manuel Barrios redacta su estudio «La Sevilla de Fernán Caballero y de “Parmeno”», y el más reciente trabajo titulado «La narrativa taurina de José López Pinillos», llevada a cabo por Carlos Martínez Shaw (2007).

Pero, además del mundo taurino, también ha suscitado interés la configuración narratológica que Pinillos hizo en sus narraciones, el tratamiento tremendista de acontecimientos circunscritos en espacios rurales y la fría profundidad psicológica de personajes como Rafael Luarca, protagonista de la ya citada *Cintas rojas*. En este sentido, como ya se ha dicho, se estudió el origen y evolución del tremendismo en el trabajo que, en 1953 en el *Correo Literario*, publicó Antonio de Hoyos titulado «Cintas Rojas, Pascual Duarte y el campesino Cagitán. Un tema, dos libros y un proyecto»⁷.

Vemos, por tanto, que, poco a poco, se está nutriendo una densa bibliografía sobre la obra de López Pinillos, pero también de su biografía. Dos tesis doctorales se han detenido en el autor y han ido reconstruyendo, a partir de múltiples y dispersos datos, la vida y obra del andaluz. Por un lado, nos referimos a «Vida y obra de José López Pinillos (Parmeno)», realizado en 1990 por M.^a del Carmen González (Universidad de Oviedo). Por otro lado, y siendo más actual y accesible, la tesis de Didier Awomo Onana (Universidad de Valladolid) titulada *El teatro de López Pinillos “Parmeno”* y publicada en 2004⁸. Actualmente, este último es uno de los trabajos más completos y una referencia imprescindible para acercarse al mundo de López Pinillos y más aún para quien quiera acercarse a la verdadera pasión del escritor: el teatro. Aunque aparecen algunos datos poco precisos, cuando no equivocados, Awomo Onana realizó una escrupulosa búsqueda y reconstrucción de datos biográficos y literarios sobre el escritor, lo que supone un punto sólido para conocer al literato objeto de análisis y sobre todo, un oasis de flecos sueltos donde poder emprender nuevas líneas de investigación, que servirían, sin duda, para ampliar la tesis, y completar el análisis del mundo teatral de «Parmeno». Queremos decir que el estudio de Awomo es metódico y riguroso, bien preñado de datos y de un corpus bibliográfico, que bien

⁷ En el estudio ya referido: *La narrativa taurina de José López Pinillos*, 2007, p.48.

⁸ Digitalizada y accesible gracias a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

actualizado permite que uno pueda llegar a tener buena y fiable información sobre el estado de los estudios –y más dramáticos- sobre López Pinillos. Sin embargo, aunque Awomo estudia y enumera las comedias y dramas de «Parmeno», su atención se detiene en el estudio profundo y la visión analítica con método semiótico en torno, principalmente, del drama *La red*.

Objetivo de este Trabajo de Fin de Máster

En este punto, llegamos a **plantear el objetivo** del presente trabajo y a delimitar sus pretensiones. El fin es, partiendo de las observaciones de Awomo, estudiar la producción y recepción de uno de los dramas de José López Pinillos publicado, junto con *Las alas*, en Renacimiento y representado en 1918 titulado *Esclavitud*. El estudioso aporta, además de algún dato equivocado sobre la fecha del estreno, una información demasiado esquemática de la obra; aunque comprensible por la vasta magnitud del proyecto que intentaba abarcar Awomo, las referencias al estudio analítico de *Esclavitud* son reduccionistas, ya que intenta poner de relieve algunos códigos semióticos, especialmente sintácticos, para relacionarlo y compararlo con la principal obra estudiada, que es *La red*. Por ello, además de corregir y puntualizar algunos datos, intentaremos matizar, actualizar y ampliar el análisis de *Esclavitud*, partiendo del análisis y método de este especialista parmeniano. Con todo, planteemos como principal objetivo en análisis semiótico de *Esclavitud*, para sopesar el valor de la obra en la carrera dramática del escritor y para dilucidar, en primer lugar, sus aportaciones (su posible «poética potencial») a la historia del teatro español, y en segundo lugar, medir su éxito en la época (popular y crítico). Con estos resultados veríamos si realmente se podría proponer el nombre de López Pinillos dentro de la tradición visible y, por tanto, dentro del «canon literario».

Metodología

Para analizar la obra, nos basaremos en un método que nos parece totalmente operativo y fructífero en la actualidad y que ha reportado numerosos éxitos a la hora de sistematizar con científicismo estudios analíticos de producciones de toda índole: obras fílmicas, publicitarias, novelísticas y, cómo no, dramáticas o teatrales. Nos estamos refiriendo al método semiótico, utilizado por numerosos críticos de arte y especialistas. Así, por ejemplo, ha engrosado un corpus bibliográfico denso y extenso sobre propuestas teóricas de análisis y no pocos proyectos de investigación utilizando estas propuestas. En este sentido, por ejemplo, basta ver cómo en la actualidad, dentro del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, en el marco del Centro de Investigación Seliten@t dirigido y fundado por el Dr. José Romera Castillo, el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas

Tecnologías (ISLTYNT) promueve los estudios en esta línea y amalgama un corpus amplísimo de tesis y monográficos académicos que tienen en cuenta este prisma operativo.

En nuestro caso, aunque han corrido largos ríos de tinta sobre propuestas de análisis semióticos, utilizaremos la terminología y modelo de análisis morrisiano⁹, actualizado por las aportaciones de Fabián Gutiérrez Flórez, María del Carmen Bobes Naves, José Romera Castillo y Antonio Tordera Sáez, al entender que son propuestas actuales y factibles para una praxis analítica. Desde estos postulados, y quizá gracias a ellos, entendemos la obra teatral como un texto total, lo que encierra cierta dificultad a la hora de estudiarlo y sistematizarlo si no es mediante un método como el semiótico, ya que nos permite considerarlo como un conjunto complejo y amalgamado de códigos y subcódigos de signos interrelacionados, donde no solo se presta atención a lo verbal, sino también a lo no lingüístico. Como advierte A. Tordera Sáez, diseccionar una totalidad, como es la dramática, solo está justificada por razones analíticas, ya que «todo sistema de signos puede diseccionarse, aunque artificialmente y solo con justificación epistemológica en nivel sintáctico, semántico y pragmático» (1980b: 177). Por ello, nos basaremos en la tríada morrisiana y estableceremos los signos operativos y la relación entre ellos (signo-signo) en lo que se conoce como nivel sintáctico o morfosintáctico de análisis; la significación de los mismos (signo-objeto) en el nivel semántico, y su proyección extraliteraria como acto de comunicación (signo-sujeto), en el nivel pragmático.

Sin embargo, debemos entender, como apuntan todos estos especialistas, que el *hecho teatral* no solo es texto literario del que se puedan deslindar las categorías narratológicas y funciones diegéticas, sino que también existe el texto espectacular y representación escénica, que no se debería obviar, si tenemos en cuenta la totalidad de la obra dramática, ya que colma de significado los códigos y sus funciones miméticas. No obstante, la dificultad de acercarnos, por ejemplo, a su primera representación (en el Teatro del Centro de Madrid en diciembre de 1918) no deja de ser una tarea harto compleja, ya que como advierte A. Tordera Sáez «uno de los escollos más graves del análisis teatral [es] el hecho de que la representación teatral aunque debe sentido último a la obra dramática es irrepetible y fugaz» (1980b:177). Afortunadamente, en la actualidad, gracias a los nuevos recursos y tecnologías que permiten registrar audiovisualmente las representaciones de de cada función, estas ya no serían tan efímeras como preconizaba por A. Tordera Sáez y, por ende, resulta mucho más sencillo estudiarlas semióticamente.

⁹ Vid. CHARLES MORRISON, *Semiotic and Scientific Empiricism*, 1935 y la actualización y reformulación de su tesis en *Signification and Significance*, 1964.

Por tanto, analizar la obra desde una perspectiva semiótica implica entender la obra como *hecho teatral* completo y, por ende como acto complejo de comunicación global. Ergo la primera parte del monográfico recogerá los hallazgos en una búsqueda por distintas fuentes de investigación (el peso de las fuentes periodísticas resulta clave) para entender el contexto personal, estético e histórico de emisor(es) y receptor(es), y la segunda parte está destinada a intentar escudriñar la obra no solo el texto literario, sino también el texto espectacular.

Teniendo en cuenta el método referido, nuestras primeras coordenadas son las que ofrezca el texto *Esclavitud* publicado en Renacimiento (Madrid) en 1918 y partiremos de los elementos portadores del rasgo verbal-lingüístico (acotaciones, diálogo, acción y personajes) para llegar también a determinar los códigos no verbales e intentar también encontrar respuestas a la dimensión espectacular del texto (o *performance*).

Tampoco obviaremos el polo comunicativo del autor y sus coordenadas de enunciación: son precisas la investigación y búsqueda de información en distintas fuentes, principalmente las periodísticas de época y los trabajos referidos para atender a la vida, relaciones, influencias y desarrollo profesional, académico e intelectual. Finalmente, con estos recursos indagaremos en la recepción de la obra y, por ello, nos preguntamos cómo recibió el público y la crítica el estreno de una de sus piezas capitales, buceando por las cabeceras madrileñas de la época como *Época*, *El Globo*, *El Heraldo de Madrid*, *El Figaro*, *El Imparcial* y *El País*, entre otras.

En definitiva, dimensiones que tendremos en cuenta y que, según se aborden estructurarán y pautarán este trabajo de investigación sobre *Esclavitud*, drama rural clave que recoge muchas de las constantes de la imaginaria temática y estilística del teatro de López Pinillos.

El porqué de la elección de esta pieza y no de otra puede resultar baladí y un tanto arbitraria *a priori*. Sin embargo, *Esclavitud* entendemos que fue una obra de la que se esperó mucho: la prensa de la época reverberó el título antes del estreno y se hizo un importante eco *a posteriori*. Asimismo, de los títulos dramáticos atribuidos a López Pinillos, esta y no otra pudo suponer un punto de inflexión en su carrera. De hecho, el propio López Pinillos tuvo numerosísimas esperanzas en que la pieza lo catapultara a consolidar su fama como autor teatral y pudiese con ella hacerse un hueco en el panorama teatral madrileño; que «Parmeno» sonara no solo entre los lectores de periódicos sino que fuese un referente entre la amplia cartelera y espesa cuantía de dramaturgos que estrenaban en el Madrid de principios de siglo. Así lo recogió en crónica del madrileño *El Figaro*¹⁰, «El caballero audaz», quien entrevistó a un

¹⁰ EL CABALLERO AUDAZ, «Mirando a la escena», en *El Figaro*, núm. 116, Madrid, domingo 8 de diciembre de 1918, p.11.

emocionado López Pinillos antes del último ensayo general de la pieza: precisamente, ante la pregunta de si se emocionaba en los estrenos de sus obras, «Parmeno» respondió que «mucho y más este que lo he hecho con todo amor y en el que me juego la reputación, la honra»¹¹.

Además, tenemos en cuenta también –siguiendo la misma entrevista en el diario susodicho- que *Esclavitud* pretendió ser una obra bien calibrada, producto de dos meses de arduo trabajo y que pertenecía al género mayor del autor. Y es que, según él, con los dramas «no me juego dinero, porque yo cuando escribo drama no escribo para ganar dinero. Para eso están las comedias»¹². Así pues, elegimos una obra cuyo género, aunque no nuevo, es tomado en serio por el autor y aborda una imaginería recurrente en la época.

Esclavitud, drama escrito y representado en 1918, se encuadra dentro del género del drama social o, como diferencia Awono Onana «drama de tema social» (2004:217), deudora de obras de José Dicenta, como *Juan José*, estrenada en 1895, y *El señor feudal* (1896). Por tanto, circunscribimos la obra de José López Pinillos en la forma de entender la escena de principios del s. XX, como el lugar donde poder representar –y, en su caso también denunciar– las injusticias padecidas por el pueblo de una oligarquía caciquil y, en esta línea, sofocadas y resueltas por el mismo pueblo, quien toma la palabra y dicta fallo contra el opresor por no tener fe en el sistema político ni judicial en tiempos de la Restauración.

Este tipo de teatro, también es deudor de las bases ideológicas del regeneracionismo de Joaquín Costa, que además de intentar advertir y enseñar, hace un guiño a obras de la tradición como *Fuenteovejuna* del barroco Lope de Vega y ambienta sus argumentos en espacios rurales actuales como en obras de Jacinto Benavente y como en las del venidero Federico García Lorca. *Esclavitud*, de López Pinillos, se inserta en esta estela, que también fue cultivada por coetáneos como José Fola Igúrbide, Marcelino Domingo y Federico Olive. Por tanto, una moda con regusto naturalista y con ambiciones regeneracionistas que se había aposentado en las carteleras de los teatros, que la cotidianeidad le daba legitimidad y que garantizaban el aplauso del público.

En este sentido, la obra gozó de numerosos éxitos: en cartelera del Central durante semanas, homenajes en el Hotel Ritz de Madrid... Y es que aun siguiendo una moda, esta obra aportaba algo nuevo que gustaba, aunque fuese el tratamiento de un tema poco novedoso. No obviaremos otros posibles factores que garantizaron el éxito como el reparto y elenco de profesionales (compañía teatral) que trasladó el texto dramático de López Pinillos a lenguaje espectacular (a escena).

¹¹ En la sección «Mirando la escena. Ensayos interesantes» de *El Figaro*, núm.116, 8 de diciembre de 1918, p.11.

¹² *Ibid.*, p.11.

Finalmente, veremos si, aparte de la rentabilidad y el aplauso de la obra, *Esclavitud* tuvo también alguna otra pretensión como, por ejemplo, la renovación del teatro como aquella que pretendieron años atrás algunos jóvenes integrantes de la Generación del 98, como Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz (Azorín) y Ramón María del Valle Inclán. Intentos, en este caso, que quedaron en intenciones de esta «Gente Nueva», tal y como se lamentaba el crítico Eduardo Bustillos en 1901 en la introducción, titulada «¿Y esa gente Nueva?», de *Campañas teatrales*:

Nuestra musa dramática no ha vuelto ahora los ojos hacia sus más gloriosas tradiciones; pero tampoco ha encontrado, ni buscado siquiera, la nueva fórmula con que la crítica revolucionaria soñaba hace años verla entrar bizarramente por la puerta, entreabierta ya, del siglo. Ni renovación, ni evolución, ni revolución. Un statu quo verdaderamente (...) Y ¿dónde está esa arrogantisima gente nueva, de la que todos, yo el primero, esperamos hace años el novísimo credo dramático? La gente nueva no ha hecho hasta ahora más que anunciarse con mucho aparato y a grandes voces. Se nos ha prometido Mesías revolucionario del arte dramático. La promesa se mueve uno y otro día por una animosa crítica juvenil, muy severa descontentadiza. Pero ¿cómo? Eliminando, poniendo en ridículo pasado, procurando derribar lo de ahora, sin que, entre los demoleedores y críticos implacables, aparezca el héroe regenerador de las glorias de nuestro gran teatro¹³.

En cualquier caso, como venimos diciendo, tanto la reedición de sus obras como la valoración de las mismas por la crítica literaria han sido hasta la fecha el testimonio de un escaso interés. Peregrinemos, pues, por el mundo teatral de López Pinillos, siguiendo el viaje arduo que emprendió un autor andaluz que «remó con maña y fuerza» para salir «a buen puerto»: el de la honra, cual pícaro¹⁴, y fama¹⁵ literaria por entre las calles de Madrid. Y, en este sentido, no nos extrañe el símil picaresco, pues la imaginería y estilo de este género tan idiosincrático español empapa no pocas obras de López Pinillos¹⁶. Asimismo, acerquémonos al exitoso drama en tres actos *Esclavitud* para dilucidar los posibles aciertos, lo genuino y lo poéticamente singular de la pieza de un autor que, en cualquier caso, luchó en tiempos difíciles, como él reconoce en no pocas ocasiones, por hacer que «Parmeno», como heterónimo beligerante de causas sociales, figurase al lado de obras que debían aparecer y aun mantenerse en cartelera.

¹³ BUSTILLOS, Eduardo, *Campaña teatrales*. Madrid: Ed. Rivadeneyra, 1901, pp. 20 y 21.

¹⁴ Parte de su faceta juguetona, díscola, desenfadada, traviesa y pícaro se refleja en su primer heterónimo o pseudónimo utilizado («Puck»).

¹⁵ Parte de su faceta bellaca y tremebunda (y por su físico poco grácil) se halla en la elección a partir de 1908 de su segundo pseudónimo, el del criado de Calisto, llamado Pármeno, en la obra *La Celestina*, de Fernando de Rojas, de la que era admirador y deudor. Finalmente, elige pronunciar de modo paroxítono («Parmeno») para reflejar también su actitud rebelde y experimentadora, a la par que humilde, en pro de lo social. Véase la anécdota de la evolución de este heterónimo en SAINZ DE ROBLES, Francisco C., "Raros y olvidados", en *La estafeta literaria*, núm. 441, Madrid, 1 de abril de 1970, p. 20.

¹⁶ Por ejemplo, puede recordarse la presencia de lo picaresco y naturalista en las obras tremendistas. También en *Esclavitud* pueden analizarse –como se irá viendo– aspectos del género picaresco.

II. José López Pinillos. Trazando el perfil de un literato

«Parecióme no tomarle por el medio, sino del principio,
porque se tenga entera noticia de mi persona.»

(Prólogo de *Vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*)

Ardua es la composición biográfica completa de un escritor que viajó incansablemente por razones laborales, que trabajó en distintas cabeceras y frecuentó múltiples y dispersos ambientes intelectuales de la época. Tirar de los hilos y seguir las huellas de alguien apasionado e involucrado con la intelectualidad de una época resulta espinoso, aunque esta aún no esté muy alejada de la del hoy. Y para reconstruir una biografía, principalmente motivada para radiografiar y entender el perfil de una persona que crea obras de acuerdo con unas motivaciones, ocupaciones y preocupaciones que sedimentan de algún modo en la obra, aprendizajes que debemos a los métodos biografistas más tradicionales y a intereses pragmáticos de los semióticos, debemos rastrear todo tipo de documentos, desde testimonios primarios, referencias secundarias e, incluso no discriminar posibles documentos fortuitos –lo que podríamos llamar literatura gris-, cuyo interés puede ser anecdótico¹⁷ o crucial, pero desde luego no despreciable.

Una importante pericia investigadora llevó a cabo Awono Onana, en el estudio referido más arriba, y a él debe acceder cualquiera que, hoy en día, desee acercarse al perfil biográfico del cordobés, pues, aunque aún con algunas lagunas, ha seguido la pista del escritor por los

¹⁷ En este sentido, como curiosidad y ejemplo a lo referido, véase una anécdota personal que ilustra lo pretendido: tras adquirir en la Librería Anticuaria La Candela (Murcia) una segunda edición de 1920 (mismo año que el de la primera) de la novela *Doña Mesalina* (Ed. Pueyo), en su interior se halla una quiniela deportiva (apuesta futbolística) del año 1974 de un posible descendiente del autor: D. Manuel Viver Pinillos (Ciudad de Barcelona 95, Madrid). En este caso, este documento aporta información superficial y no esclarece ningún dato relevante, pero se comenta este hallazgo con el fin de ilustrar que existen numerosos documentos de difícil acceso perdidos –por ejemplo, entre las hojas de primeras ediciones–, que pueden aportar sorpresas y hasta cambios de rumbo en una investigación

ambientes y entornos personales, intelectuales y profesionales. Y es por ello, que las escasas páginas web y estudios del autor siguen y citan los hallazgos y reconstrucciones de Awono Onana. Por esta razón, resulta obvio que nos basemos en él para trazar unas coordenadas amplias sobre el contexto biográfico y productivo del polifacético escritor.

2.1. Búsqueda de porvenir en Madrid

**-Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno, y Dios te guíe.
Criado te he y con buen amo te he puesto; válete por ti.**
(Tratado I. *El Lazarillo de Tormes*)

La vida de José López Pinillos ayuda a forjar el tópico de los escritores periféricos que se dirigen a Madrid con el fin de poder sacar rédito a sus talentos literarios, al considerarse la capital española, el lugar con mayores expectativas profesionales en época finisecular. Como tantos otros andaluces de la talla de Alejandro Sawa, los hermanos Machado y los Álvarez Quintero, Chaves Nogales, Ramón Cansinos Assens y José Mas, López Pinillos veía la penuria cultural del entorno sevillano y posibilidades en el pulmón de España, pues se editaban importantes publicaciones y físicamente se hallaban importantes y numerosas redacciones. Asimismo, y quizá este fuera el principal motivo de nuestro autor, se alzaban importantes teatros, donde tener la posibilidad de representación de una obra propia significaba una oportunidad de «llegar»¹⁸, acariciar la popularidad y, de algún modo, la notoriedad y el éxito.

José Luis de la Santísima Trinidad López Pinillos nace un 2 de junio de 1875 en una fonda de la Plaza Nueva de Sevilla, lugar donde cursaría estudios de enseñanza media, bachillerato e iniciaría los estudios de derecho, que no finalizaría, faltándole un curso, por motivos económicos y familiares, pues aunque la familia López Pinillos siempre había gozado de ciertas comodidades y una situación económica holgada por unas herencias que recibió su padre de sus ascendencias cubanas, la situación se trueca cuando este fallece en 1898. La penuria se cieme sobre la madre, original de Castro del Río (Córdoba), y ese es el momento en que José López Pinillos toma la decisión de viajar a Madrid con el fin de emanciparse y abrirse una portentosa carrera que, no obstante, tardaría aún en llegar. Ese viaje, sin embargo, no era a ciegas sino que

¹⁸ Término utilizado por Ramón Gómez de la Serna al referirse a las ansias que tenían jóvenes vanguardistas como el ambicioso Guillermo de Torre, a quien conoció en el Café Pombo en 1918, de conseguir la notoriedad en círculos intelectuales. Exactamente, R. Gómez de la Serna lo describe como «un muchacho inteligente y delirante [...], ilusionado, ingenuo, pero tan dispuesto a despertarse sobre lo extraordinario, tan ciego en su camino, tan dispuesto a llegar que da miedo de que me hagan pagar caro algún día que le haya hecho mi discípulo» (en MARTÍNEZ ALBORNOZ, L. (ed.) (2013), *Guillermo de Torre, De la aventura al orden* (prólogo de D. Ródenas de Moya). Fundación Banco Santander (Col. Obra Fundamental), pp. 9-61.

le acompañaba una carta de presentación para ilustre e influyente abogado y político Francisco Romero Robledo, quien le facilitaría la acogida en la capital, al granjearle un destino burocrático en Gobernación. No obstante, desde joven, López Pinillos parece que ya tenía forjada una personalidad seca, honesta, díscola y no exenta de levantar polvorines: poco amigo de favoritismos, practicó la desobediencia y duró en el cargo tres meses. Sobre esta llegada espinosa a la ciudad y de sus inicios en la capital, Awono Onana (2004:34-35) recupera una crónica que el propio escritor redactó tiempo después en el periódico independiente prerrepblicano donde trabajó como integrante del cuerpo de redacción. Nos referimos a *El Heraldo de Madrid* y a la crónica titulada «Adiós, tradición»¹⁹:

Pármeno, bondadosos lectores, no es saludado por el Sr. González Besada ni le saluda. No tiene ese honor, y, no obstante, está unido al político gallego por fuertes lazos de amistad. Hace dos lustros, una noche, en la estación del Mediodía, aquel admirable personaje que se llamó D. Francisco Romero Robledo, puso frente a frente al Sr. González Besada y a Parmenico, que pretendía iluminar con su modesta inteligencia la administración del país. El gacetero fue recomendado al futuro estadista por el héroe de Antequera, que terminó diciendo: «Quiero que seáis amigos». Después, el plumífero – que, por fortuna, libróse de las covachuelas oficiales y del balduque –, y el orador, que comenzaba a subir como la espuma, no se volvieron a encontrar. Mas Parmenico – ¡el pobre! – figuró entre los «besadistas» platónicos, y con un desinterés que a él mismo le asombró, encomió discursos, y elogió frases, y defendió actitudes. [...]

Asedió al político batallador y cordial para que le repusieran, y disculpóse; quiso escribir, pero su meollo, fértil en «frases sublimes» y en conflictos de bambalinas y tablados, no concebía más que dialoguillos teatrales, y su péñola no borroneaba más que la prosa mazorcal, de los parlamentos... Y despeñóse desde la cumbre, y trabajó en las tinieblas, y fortalecido, sin contar en el acaso, empezó a subir la áspera cuesta... ¡Oh, «jóvenes desconocidos»! Imitadle. De los cuentos de hada sólo vemos el ogro en la realidad. No esperéis que un prócer corra en vuestra ayuda. Sabed que los próceres no protegen más que a los que no necesitan su protección. Confiad en vosotros mismos, laborad con rudeza, vivid intensamente, y cuando creáis en la virtud de la idea, vaciadla en un molde de oro y someteos al público... Y, por lo que pudiera tronar, no olvidéis el árnica.

Las labores burocráticas en gobernación y la remuneración por ello no eran las metas del escritor. En mente, se le proyectaba su verdadero objetivo de vida: poder vivir de sus escritos y, en especial, poder ver representada una obra que ya traía redactada. Y en esta primera y ardua etapa del escritor, le reconocerá de por vida la oportunidad que le brindó el actor y crítico Francisco F. Villegas (Zeda), a quien le dedicaría su primera pieza teatral. Su drama urbano en tres actos cuyo título, con ciertas reminiscencias a la obra naturalista de Alejandro Sawa²⁰, era *El vencedor de sí mismo*. Un sueño, por fin cumplido, al estrenarse el 1 de abril de 1900 en el

¹⁹ LÓPEZ PINILLOS, José, "Adiós, tradición", en *EL HERALDO*, Madrid, 11 de abril de 1908, p. 7

²⁰ Nos referimos a la novela con tintes autobiográficos del pensamiento nihilista de Alejandro Sawa titulada *Declaración de un vencido*, publicada en 1887.

Teatro Español de Madrid, por la compañía del amigo, director y actor, Paco Fuentes, otra de las personas de las que estaría siempre agradecida.

Estrenar este drama, era para mí cuestión de vida ó muerte... lo conseguí, gracias al notable actor Paco Fuentes, y á él lo hubiera dedicado, para demostrarle de algún modo mi agradecimiento y mi cariño, si yo fuese olvidadizo... Pero, afortunadamente, no lo soy: tengo una memoria excelente... y recordaré mientras viva, que en mis días de hambre, cuando, sin fuerzas ya para luchar, recorría Madrid buscando un hombre que me ayudase, y desesperaba de encontrarle, hallé á Villegas... Él fue el primero que me tendió la mano... en él encontré un amigo, un maestro protector... y sería yo muy ingrato si no escribiese su nombre en la primera página de mi obra, del mismo modo que lo grabé en mi corazón el día que le conocí (López Pinillos, 1900: 1).

Una experiencia dulce y desbordante, pues consiguió un clamoroso éxito y eco en la prensa de la época. Más aún, porque lo consiguió pese a los intentos de boicot que pretendió un rencoroso crítico con amplia aceptación y consideración en el mundo dramático madrileño de la época. Nos referimos a don Ramón María del Valle-Inclán quien intentó provocar el fracaso de la obra al no comulgar con la personalidad maldiciente del andaluz.

Pese a ello, el éxito fue clamoroso, aunque burbujeante, pues el efecto fue efervescente: parecía que se había hecho un hueco en las carteleras y, sin embargo, tardaría aún diez años en poder ver representada la siguiente de sus obras dramáticas (*Hacia la dicha*, 1910). Parálisis que le llevaría a virar sus expectativas más inmediatas y a aventurarse por la senda del periodismo, un derrotero que le reportaría, además del sustento económico, experiencias, contactos y la posibilidad de ir forjando, aun en la prensa, un estilo periodístico muy personal y la oportunidad de experimentar con las posibilidades de la lengua literaria. Un camino de experiencias sí, pero también un medio cuyos escritos permiten ver la ideología y preocupaciones del escritor, que serpenteará contra la moral burguesa y simpatizará con las ideas más izquierdistas.

2.2. Y mientras tanto, ¿qué? Forjando «homéricamente» una carrera periodística. La 1.ª etapa parmeniana (1900-1909).

«Arrimábase a este refrán: «Más da el duro que el desnudo».
Y vinimos a este camino por los mejores lugares.
Donde hallaba buena acogida y ganancia, deteníamonos.»
(Tratado I. *El Lazarillo de Tormes*)

López Pinillos agradecería las oportunidades brindadas, pero no iba a arriesgar poder sentirse esclavo de posibles favores. Así que, mientras salían nuevas oportunidades, debía intentar que su nombre resonara entre el público y, a principios de siglo, iniciaría un arduo periplo

por distintas cabeceras madrileñas donde, además de un trabajo remunerado aunque sin demasía, le permitiría el contacto con la intelectualidad del momento. Tiempos difíciles como queda teñido en su novela más autobiográfica (*El luchador*, 1916), que recoge el difícil y cruel recorrido de aprendizaje y ejercicio del periodismo madrileño de la época.

Se inició en publicaciones radicales como *Vida Nueva*, donde conoció en esos tiempos a los buenos amigos Dionisio Pérez y Manuel Bueno; en 1902 entró a formar parte del cuerpo de redacción del ilustre *El Globo*, adquirido por Rius y Periquet, y allí conoció a bohemios radicales de la altura de Pío y Ricardo Baroja, José Martínez Ruiz, Luis de Oteyza, Pedro de Répide y Camilo Bargiela. Es en esta publicación donde se le brinda la oportunidad, en noviembre, de redactar su primera crónica de seguimiento (como serial de folletín) de la muerte de Émile Zola y su mujer por inhalación de vapores producidos por una estufa de hogar y lo hace con el pseudónimo grácil, desenfadado y pícaro de «Puck», de la hada fantástica del folclore inglés.

Pero antes de la quiebra económica de la publicación²¹, también entró a trabajar, coincidiendo con «Azorín» en otra publicación madrileña, la fundada por un grupo vinculado con Maura y dirigida por Manuel Troyano. Efectivamente, hasta junio de 1903 firmó crónicas desde Sevilla y Córdoba para la publicación *España*²². La situación económica no era boyante²³, ya que sus participaciones periodísticas eran más bien escasas. Así, por ejemplo, a principios de 1904 trabajó esporádicamente en *Alma Española* y hasta principios de 1906 no consigue en Bilbao ser redactor jefe del periódico prerrepblicano *El Liberal*, tras la dimisión de Miguel Moya. Será precisamente en Bilbao, en el periódico *La Ilustración Española y Americana*, donde verá publicados sus primeros relatos *La vuelta del miedo* (en el número del 22 de febrero) y *La apuesta* (el 22 de junio).

Su vida nómada finaliza cuando el 7 de noviembre abandona Bilbao y se traslada definitivamente en Madrid. Fija su residencia en el número 125 de la Calle Alcalá y vive con su reciente esposa²⁴, la sevillana Matilde Pardo (natural de Carrión de los Céspedes), que según testimonios varios coinciden en señalar su elegancia, su porte grácil y una personalidad encantadora, que contrastaba con la del «gacetero»²⁵. Durante este periodo y hasta el 11 de

²¹ López Pinillos trabajó en *El Globo* hasta finales de septiembre de 1903.

²² Téngase en cuenta su última crónica escrita desde Córdoba y titulada «Mi tío Manuel» (3 de junio de 1903), por el fuerte componente autobiográfico de la misma.

²³ Véase, por ejemplo, lo costoso que le resulta formar parte de la Asociación de Prensa, donde ingresó en agosto de 1903, para garantizarse derechos como el de pensión de viudedad, por no poder pagar las cuotas en marzo de 1905. De hecho, se ve obligado a salir de marzo hasta diciembre del mismo año.

²⁴ Como rastrea Awono Onana (*op. cit.*, pp. 40 y 41), el recién matrimonio compartió durante un tiempo residencia con la madre del escritor y doña Asunción, hermana soltera del mismo. Pero por desavenencias entre suegra y nuera, Pinillos toma la decisión que estas regresen a Carrión de los Céspedes (Sevilla).

²⁵ De este matrimonio, habría triple descendencia: el 15 de agosto de 1906 nace su primera hija, Matilde; el 8 de diciembre de 1907 nace su segunda hija, M.^a Luisa, y en 1914, nace el varón, Luis.

diciembre de 1907 trabajó en *El Liberal* de Madrid. A continuación, tendría la oportunidad de publicar dos de sus novelas cortas (*La sangre de Cristo* y *Frente al mar*) escritas durante ese periodo cuya temática común es la rivalidad de provincias.

1908 es uno de los años más importantes de su quehacer periodístico, ya que, entre otras razones, entra a formar parte de la redacción de uno de los periódicos vitales de la carrera periodística de López Pinillos. Nos referimos al periódico independiente prerrepúblicano *El Heraldo de Madrid*, donde empieza a utilizar el pseudónimo de «Parmeno», criado de Calisto, uno de los personajes clave de una de sus obras favoritas de la literatura española: *La Celestina*. En esta cabecera publicará trabajos (crónicas y entrevistas, que *a posteriori* quedarían recogidas en *Hombres, hombrecillos y animales*) en secciones muy populares como «Charlemos» y «Apunte del día»²⁶. Igual que en las dos últimas narraciones publicadas, en este año, y siguiendo con el cariz temático de las disputas entre provincias, ahora por parte de seguidores taurinos, se publica la tercera novela corta andaluza²⁷: *Los enemigos*.

Durante los próximos siete meses, en concreto entre junio de 1908 y enero de 1909, su pluma continuó al servicio de *El Heraldo de Madrid*, labor que compaginaba con colaboraciones en *El Faro*.

En resumen, se puede bautizar esta primera etapa del andaluz como la periodística, ya que, en ella, intenta hacerse un hueco en la capital madrileña e intenta que su nombre y heterónimos resuenen en un momento que es difícil cuajar una labor literaria que fuese más allá de lo que ofrecían las páginas de las publicaciones que hemos ido reseñando. Efectivamente, hasta 1909, solo verían a la luz tres novelas cortas y un drama; se trataría de una etapa profesionalmente compleja que no reportaba grandes remuneraciones económicas, por lo que, junto a su recién formada familia, pasó ciertos apuros económicos. Sin embargo, poco a poco, iba luchando por que sus novelas cortas se publicasen; su fama como «gacetero» iba consolidándose, y con la redacción de crónicas y entrevistas iba teniendo posibilidades de experimentar con un estilo literario que, aunque personal, cuajaba con el gusto popular.

²⁶ Vid. Tesis doctoral de Awono Onana (*op. cit.*, pp. 37 y 38) para ver la enumeración de los trabajos periodísticos en este y otras cabeceras donde colaboró y trabajó López Pinillos.

²⁷ Fernando José Sánchez Bautista presentó el 9 de febrero de 2000 una reedición de cinco novelas cortas de López Pinillos. Con el título *Novelas cortas andaluzas*, el filólogo rescata la labor narrativa del escritor. En ella, se agrupan los títulos de *La sangre de Cristo* y *Frente al mar* (1907), *Los enemigos* (1908), *El ladronzuelo* (1911) y *Cintas rojas* (1912) por compartir la imaginaria festiva y taurina y, sobre todo al tratarse en conjunto de un muestrario y «glosario de rasgos fonéticos y morfológicos del andaluz» (*Diario de Andalucía*, 10 de febrero de 2000) de principios del s. XX.

2.3. Decididas oportunidades literarias. La reaparición en escena. La 2.^a etapa parmeniana (1909-1917).

«Y a este propósito dice Plinio que no hay libro, por malo que sea,
que no tenga alguna cosa buena; mayormente que los gustos no son todos unos,
mas lo que uno no come, otro se pierde por ello.

(Prólogo de *Vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*)

Una década después de estrenar su primera pieza dramática, López Pinillos ve la posibilidad de que su carrera teatral tenga una nueva oportunidad con la posibilidad de estreno el 31 de marzo de 1910 en el mismo Teatro Español de la comedia urbana en tres actos *Hacia la dicha*. Se trataba de una pieza que, con tono cómico, abordaba el tema espinoso en la época del honor y honra. No desaprovechó la oportunidad y, con el aplauso del público, su carrera dramática empezó a catapultarse hacia el éxito, también gracias a la buena acogida de la crítica, que sellaba buenas consideraciones. Así, por ejemplo, el crítico Francisco Flores García con un artículo titulado «Vida teatral madrileña» en *La voz de Galicia* homenajeaba la pieza tres días después de su estreno. En ella, reconocía lo novedoso de la obra, el apartarse de la vulgaridad y el reflejo de la realidad, bazas con las que López Pinillos contaría de ahora en adelante.

José López Pinillos, el brillante escritor que firma sus crónicas en el «Heraldo de Madrid», con el seudónimo de "Parmeno" ha querido volver á probar fortuna en el teatro, y anoche nos dió en el Español una comedia en tres actos titulada *Hacia la dicha*. (Hace años estró en el mismo teatro un drama titulado "El vencedor de sí mismo") ¿salió airoso de la arriesgada prueba? Y digo arriesgada, porque, aunque siempre hay peligro en el estreno de una producción teatral, en el caso de López Pinillos, el riesgo era mayor que el que se corre de ordinario, por tratarse de una comedia que se aparta bastante de la vulgaridad ambiente y es reflejo de la vida en su más implacable y dura realidad. López Pinillos no trata de dorar la palabra; y con una honradez artística por extremo laudable, pues, presenta una familia verdaderamente curiosa y repulsiva. Pero vista en la realidad y fielmente copiada, para llegar lógicamente á una solución hermosa y consoladora. ... El autor de *Hacia la dicha*, fue llamado repetidamente á la escena y justamente aplaudido al final de los actos segundo y tercero. El éxito, pues, fue excelente. La ilustre actriz Carmen Cobeña interpretó á maravilla el papel de Gloria, modelo de ingenuidad, de bondad y de resignación, siendo merecedora de ir, como fue; hacia la dicha, y de los aplausos con que fue premiada su exquisita labor.²⁸

Y es que López Pinillos sabía por experiencia escuchar los gustos del público y la crítica, empatizar con ellos, pues siguiéndolos, podía intentar garantizar su carrera, aun sabiendo que los gustos no eran todos unos, y menos el tema de España y lo político, que era verdaderamente hostil su representación por el tenso contexto. La prensa reconoció este mérito, pero además, hay ciertos elementos paratextuales que se repetirán en la obra dramática del escritor y quizá

²⁸ En Awono Onana, *op. cit.*, pp. 50 y 51.

debieran entenderse por ese intento de consolidar los pasos que hacía por el sendero zozobranante del teatro de la época –y más aún, intentando abordar algunos temas con raigambre reivindicativa–. Nos estamos refiriendo a las dedicatorias: aunque pudiese ser común, López Pinillos dedica prácticamente toda su producción dramática a los actores protagonistas de sus comedias y dramas. Y es que estos levantaban pasiones y su presencia en una obra podía garantizar éxitos en taquilla y, por ende, también al dramaturgo. Pudiera entenderse que, además de una emotiva y sincera dedicatoria, esta también se tenía en cuenta como un reclamo publicitario, para afamar la obra literaria. En este sentido, *Hacia la dicha*, es dedicada a la actriz que interpreta Gloria, Carmen Cobeña, y al actor Federico Olives. En otras ocasiones, la dedicatoria (véase el caso de la dedicatoria de *La casta*) podía intentar agasajar a empresarios teatrales que, además de amigos del escritor, permitían la representación en sus establecimientos y también se convertían en variables a tener en cuenta para alcanzar el éxito.

También es en el mismo año cuando escribe y publica su novela más afamada por la crítica: *Doña Mesalina*.

El 24 de febrero de 1911 publicaría su cuarta novela corta andaluza en *El cuento semanal*, titulada *El ladronzuelo*, y entre marzo y abril escribe su tercera y última novela, de temática taurina, *Las águilas (de la vida del torero)*, que finalmente se publicaría en junio. Con ella, el autor abandona el próspero proyecto narrativo augurado por su única meta, la más rentable, la teatral. Y sería a partir de entonces y con el antecedente reciente cuando el nombre, primero de Puck y después de Parmeno, se repetiría en las carteleras de los teatros; carrera que continúa con el estreno el 4 de marzo de 1912 en el Cervantes, de *El burro de carga*, dedicado al actor protagonista, Ricardo Simó Raso. Le sigue el estreno de *La casta* en El Español el 12 de marzo del mismo año y dedicada al empresario del teatro, Manuel Martínez Conde.

La siguiente pieza esperaría su estreno hasta el 16 de mayo de 1913: también en El Español, en las carteleras puede leerse la nueva obra de Parmeno, titulada *El pantano*, drama que dedicaría de nuevo al actor protagonista, en este caso, el afamado José Tallaví. Con el mismo *modus operandi*, en noviembre estrenaría *Nuestro enemigo*, dedicado al exitoso actor Enrique Borrás.

La carrera dramática de José López Pinillos ahora sí parece que no pueda frenarse, aunque el autor sigue cauto y receptivo a los gustos y reacciones del público y la crítica. Y con este buen hacer, su labor florece en febrero de 1915 con el estreno, de nuevo en El Español, de

La otra vida, y publica *Ojo por ojo* dedicado a Martínez Sierra. Se trata de un compendio de relatos y diálogos teatrales²⁹, que había ido escribiendo durante este lapso.

Pese a toda esta amalgama de éxitos y promesas, esta segunda etapa se cerraría con un periodo luctuoso, sobre todo en lo personal y familiar. La muerte cercena la vida de muchos de sus ídolos, amigos y colaboradores. Nos referimos, por ejemplo, a quien ejerció un importante magisterio sobre la juventud modernista, el nicaragüense Rubén Darío; el ya mencionado actor y amigo personal del autor, Tallaví; el antiguo ídolo del andaluz, el gurú español del melodrama efectista y Nobel, José Echegaray; el director del periódico donde trabajó y colaboró Parmeno (*El Liberal*), Alfredo Vicent; su protector y primer crítico que intentó afamar e impulsar la carrera teatral, tras el estreno de *El vencedor de sí mismo* (1900), F. Villegas («Zeda»); por accidente ferroviario, el segundo importante crítico que ayudo a revitalizar su carrera dramática tras el estreno de *Hacia la dicha* (1910), Flores García; el suicidio de Felipe Trigo... Asimismo, a su último hijo, Luis, único varón que había nacido en 1914, le diagnostican retraso mental crónico, al contraer una meningitis tuberculosa.

El contexto personal no es nada alentador y menos el social, político y económico, pues España sufre una situación convulsa, zozobranante, crítica, corrupta... propia de los tiempos de la Restauración. Con este sino nada halagüeño y quizá también influido por todo ello, López Pinillos escribe y publica sus dos últimas obras narrativas con halo tremendista acorde con las circunstancias referidas: la última novela corta andaluza (*Cintas rojas*), en el núm. 41 de *La novela corta* en 1916 y su última novela, titulada *El luchador* y publicada en 1916 por Renacimiento.

2.4. Entre aplausos. Vida honrada y afamada en los teatros madrileños. La 3.^a etapa parmeniana (1918-1922).

«Porque [...] muy pocos escribirían para uno solo,
pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados,
no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben.

Y, a este propósito, dice Tulio: «La honra cría las artes».

(Prólogo de *Vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*)

Estreno tras estreno, López Pinillos se cercioraba de los aciertos de su estética y veía que no eran pocos: había conseguido entusiasmar a un público con piezas que, según atestiguaba la

²⁹ En 1914 ya había escrito un diálogo teatral titulado «La muerte del todo» que estaba incluido en el volumen *Frente al mar*.

crítica, aportaba algo novedoso: no siempre la temática en sí, sino el tratamiento, la configuración estructural, el estilo realista con fuertes dosis de determinismo naturalista, humor y descripciones picarescas y, no pocas veces, lo grotesco del esperpento y lo sórdido tremendista. Bien conjugado su teatro y su aportación, sobre todo un teatro reivindicativo más que efectista, había vedado decididamente un hueco en las carteleras de los teatros madrileños. Éxito, no olvidemos, que viene también del elenco de actores y compañías teatrales con que se codeó y que acercaban el texto literario al lenguaje escénico con gran talento.

Tanto es así, y tal era el conocimiento de López Pinillos, que podemos asegurar que esta fue la etapa cenit. Momento en que consigue su objetivo profesional: dedicarse plena y exclusivamente al teatro. De hecho, con el éxito ascendiente de sus propuestas y el perfeccionamiento técnico de sus obras, abandona definitivamente sus proyectos novelísticos e incluso, su labor en el estimado *El Heraldo de Madrid*. Es cierto, sin embargo, que es en esta etapa cuando se publican sus colecciones de crónicas, reportajes y entrevistas: deben entenderse como un compendio de aquello que ya había escrito (incluso se pueden rastrear textos iniciales de su carrera) y estas colecciones suponen –simbólicamente– un punto y final a su quehacer periodístico. Solo leyendo los títulos, uno reconoce la capacidad de observación y gusto de contemplar tipos, así como también el estilo, las isotopías humorísticas y la imaginería parmeniana. Con títulos graciosos paridos por ese duende simpático y travieso, como era Puck, y sorprendentes e ingeniosos, estas colecciones se publican en 1917 y 1920. En la primera fecha referida, la editorial Renacimiento publica *Lo que confiesan los toreros: pesetas, palmadas, cogidas y palos*, y en Biblioteca Nueva, *Hombres, hombrecillos y animales*. En la segunda fecha, aparece *Vidas pintorescas. Gente graciosa y gente rara*; la editorial Pueyo saca a la luz *Los favoritos de la multitud. Cómo se conquista la notoriedad*, y también otra colección titulada *En la pendiente. Los que suben y los que ruedan*.

Pero como venimos diciendo, los momentos de enunciación de todos y cada unos de los textos que conforman estas colecciones resultan, algunos, muy pretéritos. Su pluma irá delineando obras exclusivamente teatrales a un ritmo frenético a tener en cuenta si valoramos que no son pocos los quilates de las mismas.

Esta etapa dramática se inicia en 1918. Esta fecha es clave en la obra del autor, un punto de inflexión o seguro en esas trampillas o rellanos en el ascenso por entre los escalones de su carrera. Se estrenan numerosas comedias en tres actos como la dedicada a Aurelio Romeo y Casimiro del Valle, titulada *A tiro limpio* (estrenada el 14 de enero en el Teatro Infanta Isabel). También se estrenará en el Teatro de Lara, el 30 de marzo, *Los senderos del mal*, que dedicó a

Eduardo Yañez. En el Teatro de Cervantes, el 19 de octubre, se estrena la comedia *Las alas* (sorprendentemente, sin dedicatoria).

Y llegamos a *Esclavitud, drama en tres actos*. Aunque en un principio debería haberse representado un jueves 28 de noviembre³⁰ en el Teatro del Centro, el estreno de *Esclavitud* se prorrogaría hasta el lunes 9 de diciembre. Se trata, sin duda, de aquella que le reportaría éxitos y fama: una apuesta decidida; una pieza que el autor reconocía como clave en su proyección dramática y que, pese al poco tiempo dedicado a la composición de la misma (recordemos que, según confesaba el autor en *El Figaro*, dedicó dos meses), le catapultó a la cúspide de su carrera. Dedicada, con más extensión de lo costumbre al actor y amigo Enrique Borrás, la obra, como iremos viendo, le reportó éxito, fama y dinero. Tanto es así que la prensa se hizo eco, no solo de su laureada labor sino de la reposición de la misma durante días y del homenaje al autor y Enrique Borrás en el Hotel Ritz de Madrid.

Y con el éxito y la recaudación de la misma, se decantaría a partir de entonces por los dramas rurales y las comedias repletas de amargura: el 19 de abril de 1919 estrena, de nuevo en el Teatro Infanta Isabel, *Caperucita y el lobo*, dedicada a José Vallejo, y el 12 de diciembre en el Teatro del Centro, *La red*, al periodista y amigo Manuel Bueno. En 1920 (12 de noviembre) aparecería en el teatro de la Princesa el drama *El condenado*, tributo a Francisco Moreno y también *Como el humo* el 30 de diciembre en el del Centro, a Roberto Castrovido. Finalmente, sus últimas obras viran hacia la tragedia, aunque de nuevo, este giro de rosca le reporta éxitos: el 29 de enero 1921 se estrena en el Español con un éxito estrepitoso *La tierra* (dedicada a Melquíades Álvarez) y el 10 de diciembre del mismo año, en el Princesa, el drama trágico *El caudal de los hijos* (a María Guerrero).

La labor de López Pinillos parece infatigable, aunque casi de forma repentina ese fulgor se apaga. Como rastrea Awono Onana (2004:63), recogiendo los frutos de su último éxito, el dramaturgo ve que su salud se resiente; sufre una serie de molestias e indisposiciones que, no le da importancia soberana al creer que es una bronquitis, según el diagnóstico del Dr. Marañón. Siguiendo las recomendaciones del doctor, en enero viaja con su familia a Carrión de los

³⁰ Awono Onana, en su tesis doctoral (*Op. cit.*, p.369) afirma sobre el estreno de *Esclavitud*: «Drama en tres actos y en prosa. Se estrenó en el Teatro del Centro el 28 de noviembre de 1918, por la compañía de Enrique Borrás.» Los datos son ciertos, menos uno. El especialista parmeniano ha seguido el dato, también equivocado, ofrecido por la editorial Renacimiento cuando publica la obra, junto con la comedia *Las alas*. Siguiendo de cerca la prensa de la época, esta fecha (jueves), que debía ser en un principio, se prorrogó hasta el lunes 9 de diciembre del mismo año por indisposición de uno de los actores principales, Alberto Romea, quien interpretaba a Sacris. De hecho, se pasa telegrama a los principales rotativos que se hacían eco de los estrenos teatrales y algunos publican el mismo teletipo en sus páginas: «Por enfermedad de Alberto Romea, que hace un papel importantísimo en el drama de Parmeno titulado *Esclavitud*, se ha suspendido hasta semana próxima el estreno anunciado para hoy jueves por la noche (en «Noticias e informaciones teatrales» en *La Correspondencia de España*, núm. 22.204, del 28/XI/1918, p.4).

Céspedes (Andalucía). Allí una segunda opinión médica (la del Dr. José González Meneses) le desvela un diagnóstico más severo: un cáncer de pulmón que cercenaría su vida un 19 de mayo de 1922.

Sin embargo, antes, con el apremio por la revelación de su pronta fecha de caducidad, se esmeró, entre continuos vómitos de sangre y dolores agudos que intentaban ser paliados con morfina, y terminó sus últimas obras (ya sin dedicatorias), como *La nariz*, *Embrujamiento* y la póstuma y no concluida por su pluma, sino por los Quintero, *Los malcasados*.

2.5. Un andaluz con aspecto y temple recio. Formación, ideología y personalidad.

«Yo, aunque bien mochacho, noté aquella palabra de mi hermanico, y dije entre mí:
«¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se ven a sí mismos!».
(Tratado I de *Vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*)

Pocas son las fotografías que se conservan del autor y de ellas, la mayoría tomadas (entre 1918 y 1920) en el cenit de su éxito; corresponden a caricaturas y bustos y medio cuerpo aparecidos en la prensa, las cubiertas de las ediciones de sus colecciones periodísticas y en el número 41 de *El Cuento semanal* donde se publica su novela corta *Cintas rojas*. Pero muchos son los testimonios (principalmente referencias en artículos y en correspondencias entre amigos y detractores) que nos permiten radiografiar –o pintar como él prefería– el retrato de José López Pinillos.

Físicamente, debemos imaginarnos (se puede cotejar con los escasos documentos visuales referidos) a un tipo con mucha presencia: grueso, pelo entre castaño y rojizo, con apariencia de burgués desaliñado, robusto y rudo, con vestimenta recurrentemente oscura y unos quevedos característicos.

Pío Baroja, que conoció y con quien coincidió en *El Globo* en torno a 1902, realizó de él una descripción caricaturesca donde se percibe su poca simpatía hacia el andaluz: «Personalmente era un tipo repulsivo, un andaluz gordo, seboso, con el pelo rojo, como de virutas», para terminar diciendo que «recordaba algunos de esos judíos, rubios y gruesos, que tienen aire de cerdo»³¹.

Quizá más objetivo resulta la descripción que hace José María Carretero Novillo («El Caballero Audaz»), desde las páginas de *El Fígaro*, a propósito de una crónica teatral y

³¹ BAROJA, Pío, *Desde la última vuelta del camino*. Tomo III. Madrid, Ed. Caro Pleggio, 1982, pp. 75-76. En Awono Onana, *Op. cit.*, p. 213.

entrevista que realiza al autor al ser invitado al último ensayo general de *Esclavitud*. Al verlo encima del escenario escribe: «Es Pinillos, con su cara redonda e inflada, sus lentes, su flexible negro y su gabán salpicado de barro»³².

Por lo visto, López Pinillos proyectaba, desde la distancia, una imagen acorde con su carácter: malhumorado, seco, obsesivo, neurótico y celoso. No pocos enemigos tuvo desde que llegó a Madrid y, en parte, estas pocas simpatías se debían a su hosquedad, pero también sinceridad crítica y reivindicativa. Pío Baroja, refiriéndose a Pinillos, dijo que «hablaba de todo el mundo con una cólera incomprensible. Todos eran miserables bandidos, usureros, castrados. Era la suya la maledicencia estudiada y alambicada, que llega a provocar repugnancia».³³ Recordemos también como Valle-Inclán intenta sabotear en el teatro El Español el estreno de su drama urbano *El vencedor de sí mismo* (1900).

Y es que el andaluz no tuvo atisbo de misericordia en sus juicios periodísticos, adoptando siempre una postura –como la de su obra– combativa contra sus coetáneos, muchas veces defendiéndose de ataques que recibía y juicios que no creía justos contra él o su labor literaria. Por ejemplo, de entre todas las críticas, una de las más mordaces la destina a su antiguo amigo y compañero José Martínez Ruiz («Azorín») en un artículo titulado «El pleito del teatro» publicado en su periódico *El Heraldo de Madrid* (núm. 6.629, 22 de enero de 1909). En él, con un sarcasmo mordaz, ataca la conversión hacia el conservadurismo político del alicantino y una idea de teatro Nacional que se debe a la tradición, idea que le parece absurda a Pinillos, quien apuesta por el progreso y la renovación teatral.

A pesar de todas estas y más trifulcas, muchas de ellas mediáticas, hay cierto maniqueísmo en sus relaciones interpersonales y por ende, en la consideración de su carácter. En su vida, también hubo una esposa que, como si de una Zenobia Camprubí se tratara, ayudó en los quehaceres literarios del autor y complementó la personalidad de López Pinillos. Además, el andaluz no solo encontró hostilidades en Madrid: profesionalmente fue aplaudido por críticos ya mencionados como Francisco F. Villegas («Zeda») o el periodista Manuel Bueno; en sus relaciones personales, aunque como veremos más adelante era huraño y bastante reticente a las reuniones en público, gozó también de amigos. Cabe destacar, entre otros, al gerundense Luis Ruiz Contreras («Palmerín de Oliva»), aquel dramaturgo que quedó unido a López Pinillos, al ser su apoyo inicial cuando solo recibía –como el andaluz– desprecios de los noventayochistas en Madrid. Una unión ante la adversidad que quedó sellada durante tiempo y que nutrió una densa correspondencia epistolar entre ambos donde se aprecia el respeto y

³² CARRETERO NOVILLO, José M.^a, *El Figaro*, núm. 16, del 8 de diciembre de 1918, p.11.

³³ *Ibid.*, p.213.

sinceridad de este a aquel, y con la que se puede trazar una etopeya positiva de López Pinillos y su teatro³⁴.

Y como colofón a los simpatizantes parmenianos, fuera suficiente, para medir la importancia del autor en la época, pero también el calor de sus allegados, la gran cantidad de asistentes a su funeral en diciembre de 1922. A partir de las necrológicas del día, sabemos que asistieron, además del hermano y cuñado, el presidente de la Asociación de la Prensa, representantes del Sindicato de Autores y de la Sociedad de Autores y, entre otros, antiguos compañeros de *El Heraldo de Madrid*.

Muchas fueron las cualidades positivas que resaltaron del «gacetero» (por ejemplo, actores como el popular Enrique Borrás) como su honestidad, sinceridad, generosidad, compromiso, agudo en sus desvelos y cuidados familiares y, casi por encima de todo, un gran orador, conversador y mejor oyente. Un hombre de época; sin duda, curtido en mil lecturas y autodidacta en lo literario al igual que el elenco de integrantes de la generación del 98, como Pío Baroja. Títulos nacionales e internacionales que rezuman en su obra, especialmente la de los realistas, naturalistas y simbolistas: por intertextualidades y más aún, por declaraciones del propio autor, José López Pinillos fue lector voraz de *Los bocetos californianos*, del bohemio costumbrista estadounidense Francis Bret Harte; *Historias extraordinarias*, de Edgar Allan Poe; *Guerra y paz*, del polaco León Tolstói, y de la producción narrativa de otros realistas rusos e ingleses como Fiódor Dostoyevski y Charles Dickens. También fue gustoso de novelistas más populares decimonónicos como Dumas (padre), Eugène Sue, Xavier de Montépin y el francés Émile Gaboriau. Asimismo, siguió a españoles como uno de los ídolos de esta su generación, Benito Pérez Galdós³⁵, y Gabriel Miró, a quien llegó a profesar públicamente su admiración.

Todos ellos confluyen y resuenan entre sus páginas, en sus obras; se conjuran para crear una estética, la parmeniana, de raigambre naturalista tratada con un estilo peculiar, particular y, sobre todo, incisivo, ya que en el trasfondo asoma el fin regeneracionista, que había aparecido con fuerza, a raíz del desastre del 98, con autores e ideólogos como Joaquín Costa y Ángel Ganivet. López Pinillos, como otros como Ramiro de Maeztu, eran hombres que, con *fuerza de voluntad*, pretendían agitar la población para, mediante sus obras, generar debate y crítica, y por ende, poder resquebrajar, cual superhombres nietzscheanos, la crisis, principalmente política, de la Restauración. Hombres que, más allá de proponer soluciones, pretendían la acción y

³⁴ Vid. RUIZ CONTRERAS, Luis, *Día tras día*. (Correspondencia particular: 1908-1922). Madrid, Aguilar, 1950. pp. 159-160.

³⁵ Con otros compañeros de generación como Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu, Luis Bello, Alejandro Sawa, Manuel Bueno, José Martínez Ruiz («Azorín»), Linares Rivas, Roberto Castrovido, etc. Asistió incluso al banquete homenaje al escritor y dramaturgo, en el Restaurante Fornos el 17 de marzo de 1903.

revitalización del país, pintando, para ello, cuadros desde la prensa, la novela y la dramaturgia que, lejos de los cuadros andaluces idílicos y amables, estos resultaban desgarradores y desoladores, aunque perfectamente verosímiles, pese a que muchos, incluso noventayochistas y amigos, vieran a Pinillos extremada y hasta violentamente crítico, oscuro y mordaz. En este sentido, es curioso como el amigo más arriba referido, Ruiz Contreras, a raíz del estreno de *La otra vida*, le escribe una carta reconociéndole su singularidad y su fuerza: «Ya sabe cuánto admiro sus producciones teatrales y novelescas, y cuánta es mi seguridad crítica; y afirmo que de usted me prometo excelentes obras. Tiene usted la condición esencial de que la inmensa mayoría de nuestros literatos carecen: fuerza, “masculinidad”»³⁶. Para, a continuación, advertirle que la agudeza de esa configuración estética y tratamiento temático pueden incluso resultarle poco favorables: «pero estas dotes preciadas y precisas, hasta el presente le perjudican por exceso. Tal es mi creencia, y se lo repito una vez más con el firme propósito de contribuir a que se corrija. Endúlcese usted un poco. La vida es muy dura, muy amarga, muy feroz, pero... ¡no tanto!». Finalmente, lo parangona con el naturalismo francés de Émile Zola³⁷, para advertirle y aconsejarle: «Los personajes de usted, como los de un Zola, como las figuras de un Rembrandt, acusan demasiado la sombra; no por falta de “claridad en la concepción”, sino por exceso de energía»³⁸. Y termina advirtiéndole que resulta desagradable en demasía, lo que puede suponer incluso la náusea en el lector y espectador:

Nuestro público, el público de nuestra época, es como ese pobre soldado que ha visto caer a centenares de compañeros, mientras espera un balazo... como si fuera un “bombón”, y diluye resignado en la horrible tragedia un tanto de frivolidad. Compadezcámonos de su difícil situación y procurémosle alguna golosina entre disparo y disparo. No seamos acres con él, ya que no le impresiona (o se propone que no le impresione) su desventura³⁹.

Con todo ello, resulta pertinente recordar las palabras de Pío Baroja explicitadas más arriba describiendo a «Parmeno», para entender que amigos y detractores coincidían en este juicio: las duras críticas y amargas pinturas de su sociedad coetánea que se empeñaba a trazar López Pinillos. Sin embargo, el público conectó con el mundo parmeniano e incansablemente arrancaba aplausos y vítores. Pero, ¿por qué? El poner los ojos en el contexto de enunciación y de recepción puede dilucidar mejor la imaginaria, el estilo, la producción y el éxito en la recepción de las obras.

³⁶ *Op. cit.*, p.159.

³⁷ El hecho de compararlo al francés no resultaba loable: recuérdese cómo la estética naturalista de su creador resultó muy polémica en Europa y más en España. En este sentido, Emilia Pardo Bazán escribió una serie de artículos entre 1883 y 1884, bajo el título «La cuestión palpitante», desgranando los aciertos y lo desechable de las aportaciones de Zola. Precisamente, se mostraba prudente con el tono enérgico y lo excesivamente sórdido.

³⁸ *Op. cit.*, p. 159.

³⁹ *Ibid.*, p. 160.

III. El fin y éxito de sus dramas rurales. Acercamiento al contexto histórico de su teatro.

«Comenzamos nuestro camino, y en muy pocos días me mostró jerigonza.
Y, como me viese de buen ingenio, holgábase mucho y decía:
Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré.»
(Tratado I de *Vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*)

Como hemos señalado, López Pinillos fue un literato de acción, involucrado con su tiempo; y, repasando brevemente su biografía, atinaríamos a ubicarlo próximo a ideologías izquierdistas, republicanas y progresistas, como muchos de los jóvenes regeneracionistas, quienes priorizaban la importancia de las pulsiones y agrupaciones sociales. Recordemos, por ejemplo, cómo el autor llegó a recriminar, a propósito de un enfrentamiento dialéctico sobre cómo entender el teatro, el viraje ideológico de «Azorín» hacia posturas más conservadoras; incluso, se podría atestiguar los no pocos políticos liberales que asistían como espectadores a sus estrenos. Sin embargo, nunca simpatizó o, por lo menos, se afilió a ningún partido político: sus consejos y su lucha contra los devaneos e ineficacia política de la época, erosionada por los favoritismos (véanse, por ejemplo, las recurrentes crisis ministeriales) se haría, no desde las alturas de las filas de algún partido, al considerar que la política, así como la justicia, eran sistemas corrompidos, sino que el compromiso con su tiempo lo haría mediante su pluma, con la cual trazaría verdaderos éxitos como *Esclavitud*, con que «recorriendo desdichados feudos de la España gris, vale por cien discursos de mitin»⁴⁰; En este mismo sentido, pertinente sería traer a colación la siguiente reflexión de Manuel Bueno:

⁴⁰ MORI, Arturo, «el drama rural» en la sección «Comedias, cómicos y autores» de *El País*, del 10 de diciembre de 1918, p.1.

Yo he querido demostrar, además, que existe otro modo de perder el tiempo estérilmente, y me he hecho canalejista en política; lo que equivale a ser fabricante de telescopios en el Senegal. Pinillos, más avisado, se contenta con profesar la literatura. Ello quiere decir que el castizo prosista es más avaro de su tiempo. Yo le exhorto a que persevere, a que no contraiga ilusiones políticas y a que, en último extremo, si las contrae, se vaya con Lerroux o con Melquíades Álvarez, los cuales, por lo menos, tasarán en lo justo el vigor mental del brillante escritor y la nobleza de su espíritu.⁴¹

Por lo tanto, teniendo en cuenta su temple y pulso, su obra –centrándonos principalmente en la dramática– debe insertarse dentro de una vitalidad arriesgadamente reivindicativa. Una temeridad que le funcionará y que lo diferenciará de un panorama teatral desolador, huérfano según claman algunos rotativos críticos de la época como *La Acción*. Un horizonte de «lamentable decadencia a causa del espíritu complaciente, pusilánime y escéptico [...] que sólo piensa en eludir los riesgos del fracaso»⁴². Precisamente, el liberarse de esas ataduras, mediante una estética naturalista resultaba arriesgado, pero permitiría marcar una estela dentro de las tendencias de la época: «he aquí, sin embargo, que en medio del páramo se alzan unos cuantos artistas rebeldes dispuestos a reivindicar y a exaltar libremente las naturales características de su temperamento. José López Pinillos [...] es uno de los escasos campeones»⁴³.

Pero dentro de estas consideraciones, ¿dentro de qué estética podría ubicarse el teatro de López Pinillos? ¿Dónde cabría lo que él mismo, refiriéndose a su teatro, llamaba «comedias desagradables»?

A finales del s. XIX y, sobre todo, a principios de la siguiente centuria se produce una explosión de tendencias teatrales, muchas de las cuales fueron deudoras del quehacer de algún dramaturgo afamado. Así, por ejemplo, destaca la estela de Jacinto Benavente, la de un teatro naturalista, de ideas, donde lo primordial es la exposición dramática de los vicios y virtudes de una clase social determinada. Como rechazo al «antiteatro» benaventino, aparece a principios del s. XX el teatro en verso o teatro poético, promulgado por los hermanos Machado, Eduardo Marquina y José Echegaray, que conecta con la estética estetizante del modernismo. Otros modos de entender el teatro son los ofrecidos por Arniches y Muñoz Seca: se trata de una oferta cómica para las carteleras de los teatros. A la par, no se puede olvidar tampoco, aquellas nuevas tendencias que se irán proyectando a principios de siglo y que tienen una pretensión más reformadora, renovadora y experimental. Aunque sin el apoyo popular, ni de los empresarios

⁴¹ BUENO, Manuel, «Sobre la crónica teatral dedicada a López Pinillos», en *EL HERALDO* del 14 de marzo de 1912.

⁴² MARIN ALCALDE, Alberto, «El teatro» en *La Acción*, del 10 de diciembre de 1918, p.3.

⁴³ *Ibid.*, p.3.

teatrales del momento, autores como Valle-Inclán, Unamuno, «Azorín», Gómez de la Serna... intentaron la renovación del teatro (P. Ej. con exquisitas, pero imposible teatralización de las acotaciones). Así también lo pretendió con distinta fortuna Federico García Lorca, quien después del nefasto estreno de *El maleficio de la mariposa*, sus aportaciones dramáticas fueron considerables en la historia del teatro español. En la línea más experimentadora, hay una oferta teatral que, bebiendo de las técnicas experimentales europeas, ofrece representaciones, en muchas ocasiones, selectas para minorías. Nos referimos a las propuestas de grupos teatrales de la época como «El mirlo blanco», «El cántaro roto», «El caracol», «Fantasio», «La Barraca», «Teatro de los Niños» y el «Teatro Escuela de Arte». Finalmente, no podemos obviar la presencia en las carteleras madrileñas de lo que se ha venido llamando *teatro menor*, géneros que gozaron de enorme popularidad como el «género chico» y las zarzuelas, evolución de los sainetes con fuerte carga costumbrista centrada en el Madrid de la época.

De todas las tendencias mencionadas, y sobre todo porque resultaría hartamente complejo poder etiquetarlo sin miedo a caer en alguna imprecisión, el teatro de López Pinillos zozobra, con influencias de lo ideológico de Benavente y el efectismo de Echegaray, entre lo reivindicativo y el drama social, tendencia que abre José Dicenta con *Juan José* (1895). Y traemos a colación, porque nos parece muy atinado, el análisis de esta tendencia que hace Almarcha Romero, al poner de relieve los elementos de esta tendencia:

Estamos ante una nueva tendencia que subraya el papel del pueblo en la escena y donde las diferencias entre las clases sociales están muy acentuadas. Junto a lo social en este tipo de teatro, hay que destacar también la importancia de lo melodramático como rasgo definitorio. Así, los dramaturgos no solo tratarán de convencer racionalmente al público acerca de la bondad de ciertas ideas progresistas sino que, además, presentarán personajes y situaciones melodramáticas que apelen al sentimiento y a las emociones. Esta exageración de los elementos sentimentales y patéticos busca provocar la complicidad del espectador identificado con los personajes.⁴⁴

Intentando concretar más la caracterización y localización de su teatro, García Pavón⁴⁵ (1962), dentro de este «teatro social de preguerra» diferencia dos tendencias: la revolucionaria – donde incluiría a López Pinillos, junto a Galdós, Ángel Guimerá y Dicenta– y lo que llama, por oposición, contrarrevolucionaria –incluyendo a P. Muñoz Seca y Adolfo Marsillach, entre otros–. Más diseccionado presenta el teatro social Antonio Castellón⁴⁶ (1994) al presentar cuatro tendencias: los renovadores (Galdós, «Clarín», Dicenta...), inmovilistas (Adolfo Marsillach),

⁴⁴ ALMARCHA ROMERO, *Op. cit.*, p.165.

⁴⁵ Vid. GARCÍA PAVÓN, *El teatro social en España (1895-1962)*, en ALMARCHA ROMERO, *Op. cit.*, p.164.

⁴⁶ CASTELLÓN, Antonio, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid, Endymión, 1994, pp. 139-140.

reformistas (Pinillos y Francisco de Viu) y revolucionarios (Jaime Firmat). Pero más allá de estas clasificaciones, el teatro social, que según A. Castellón tienen verdadera realización en lo reivindicativo, comparte las siguientes características:

1. La aguda crisis española, tanto política como económica, la inestabilidad política, la falta de previsión económica, la situación catastrófica del campesinado y de la agricultura, hacen que una serie de hombres adopten una postura crítica que denuncia la insuficiencia de unas estructuras políticas caducas.
2. El reformismo es la posición que adopta un considerable número de intelectuales españoles, de ideología indefinida, liberal, de izquierda republicana. Estos hombres tienen una dolorosa conciencia del atraso cultural y económico de España y adoptan la decisión de contribuir con sus obras a superarlo.
3. Les preocupa la realidad social española. No es posible resolver la situación política sin una previa reforma social, basada en una reestructuración de la propiedad agraria. Les preocupa la incultura del pueblo español, sus vicios, su mentalidad. Y desean contribuir al cambio, a la evolución.
4. Las figuras que adoptan esta posición son: Joaquín Riera i Bertran, J. Capella, Ramón i Vidalés, Torrendell, Josep Pous i Pages, Santiago Rusynol [SIC], Puig i Ferrer, López Pinillos, Federico Oliver, Francisco de Viu.

Las coordenadas del teatro de «Parmeno» se mueven, por tanto, dentro de la tendencia social y reivindicativa, pero quizá lo que le particulariza es el tratamiento y su temple personal; muchos dramas rurales tratados desde el prisma de lo desagradablemente real, con tintes que recuerdan, como ya se ha dicho, a Émile Zola. De hecho, en esa intención de clasificar la obra dramática del andaluz, el propio autor –como hemos dicho–, la etiqueta de «comedias desagradables», tal y como recuerda el crítico José de Laserra, «porque presenta tristeza y miserias de la humana naturaleza; el lado desagradable de la vida»⁴⁷; Pero, pese al tono y la imaginería estética, se destaca, en sintonía con lo que Awono Onana cataloga, actitud reformista de algunos dramaturgos:

En efecto, la actitud reformista de los partidarios del teatro español de inicios del siglo XX se tradujo en una postura crítica que denunciaba la insuficiencia de unas estructuras políticas caducas. Éstas eran el reflejo de una aguda crisis política y económica, así como la mala situación del campesinado y de la agricultura, y otros muchos de la realidad española de aquel momento⁴⁸.

Por tanto, reivindicativo no solo de una manera de escribir y entender el teatro, sino de evidenciar con decisión y compromiso muchos de los males que aqueja la España de su tiempo. En concreto, abordó temas totalmente actuales como, por ejemplo, los problemas del fanatismo taurino o la situación abúlica en los campos españoles y, en especial, los pueblos andaluces; líneas que conectan con un público en quien sigue vivo el recuerdo generacional de un mísero y duro pasado campesino preindustrial.

⁴⁷ LASERRA, José, «Los teatros» en *El Imparcial*, del 10 de diciembre de 1918, p.3.

⁴⁸ *Op. cit.*, p.221.

Poner sobre el tapete, sobre todo a partir de los dramas rurales que se concatenarán a partir de la composición de *Esclavitud* (1918), temas que conectaban con las experiencias campesinas mediante ambientes populares, climas patológicos y pasionales, personajes marginales, caciques déspotas... abordado con un estilo bañado de duro sarcasmo, escasez de lirismo –aunque mimando el lenguaje–, escenas negras y tremebundas... Por tanto, convergen la belleza literaria y la innovación escénica e ideología. Así lo atestiguan críticos como José María Carretero quien, a propósito del análisis del estreno del drama mencionado, dice desde las páginas de *El Fígaro* que «el dramaturgo, literato y pensador caminan juntos, sin ninguno sobrepujante al otro»⁴⁹.

El seguir una estética duramente realista con pretensiones ideológicas, en contra de las injusticias y en pro del pueblo, verdadera alma y motor de un país (motor intrahistórico), le procuró, no sin riesgos, el éxito. Y es que, si hacemos un breve recorrido diacrónico por el teatro español, el simpatizar con la opresión del campesino, el denunciar el yugo de algún cacique o comendador, la ambientación rural e incluir alguna que otra trama pasional han permitido grandes éxitos a importantes dramaturgos como «el monstruo de la Naturaleza» (Lope de Vega) y, entre otros, Federico García Lorca, quienes, como «Parmeno» también tienen en cuenta la verosimilitud y, en general, los gustos del público⁵⁰.

En el teatro del «gacetero» ocurriría lo mismo pero, a diferencia de otros muchos dramas rurales de la época, la simpatía de Pinillos con el vulgo y el compromiso regeneracionista fueron sinceros. Su teatro procura de forma decidida la ejemplaridad, aquella neoclásica premisa del *DELECTARE ET DOCERE*, que junto con algún recurso pasional, el garantizar la emoción y el interés de la escena «inculcan el ejemplo y el público lo santifica»⁵¹.

Y esa ejemplaridad, sobre todo en comedias y dramas rurales se posaba en la alienación social e individual del ser, para intentar erradicarlo, al tiempo que chocaba con los nuevos valores de la burguesía de la época; aquella vinculada con la primera industrialización, la urbanidad y aferrada al poder. Dato curioso y que imprimiría mayor éxito si cabe a la labor de Pinillos, si tenemos en cuenta que, en los teatros madrileños de la época⁵² el auditorio era principalmente burgués, que podía llegar a pagar de 0.50 a 25 ptas. por localidad.

⁴⁹ CARRETERO, José M.^a, «Mirando a escena. Observaciones de un espectador» en *El Fígaro*, del 10 de diciembre de 1918, p.15.

⁵⁰ Véase en «Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo» (1609) como Félix Lope de Vega y Carpio prioriza en la escritura el gusto del público, consumidor de sus piezas: «Porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto».

⁵¹ MORI, Arturo, *Op. cit.*, p.1.

⁵² Entre los teatros más populares del Madrid de la época de José López Pinillos se encuentran el Español, Comedia, Centro (Odeón), Eslava, Reina Victoria, Infanta Isabel, Cervantes, Price, Apolo, Cómico y Novedades.

Sin embargo, el tratamiento objetivo y verista, las justas dosis de efectismo pasional, la misma medianía en el uso de técnicas y efectos escénicos, y el cuidado estilístico, fiel reflejo de las variedades diatópicas, diafásicas y diastráticas, serían, para ello, su mejor talón de Aquiles. Para el fin de tales reivindicaciones, utiliza los binarismos; su teatro es un teatro de lucha: tensión dialéctica entre patrones opuestos como lo rural frente a lo urbanita, lo nacional frente a lo internacional, los subordinados frente a los dominadores, el conservadurismo, la superstición y el atraso frente al progresismo y cientifismo... Y el autor, adoptando la actitud de juez ante dos partes litigantes, intenta no tomar partido, sino que procura hacer prevalecer la justicia sobre la resolución de los problemas planteados. Como dilucida A. Onana «vemos que, concedor de los derechos humanos, "Parmeno" considera que su mundo está dividido en dos partes en disputa, y le incumbe aplicar el espíritu de justicia del que dicho mundo anda necesitado.»⁵³ Huye de la fe en individualidades y personajes únicos; confía en el trabajo cooperativo y la colectividad para poder cambiar el *STATUS QUO*. «El hombre indispensable de hoy es el dictador de mañana»⁵⁴ llega a sentenciar en una polémica enraizada con Salaverría en 1910.

Sin embargo, pese a la denuncia parmeniana y el intento sistemático de inocular conmoción y acción en el espectador para erradicar los principales males que azotaba las zonas rurales de la época (también en la urbe), el filólogo puede llegar a percibir cierto abatimiento e incredulidad por parte del autor: la corrupción, el oportunismo y la picaresca están en el tuétano de la sociedad. Una sociedad corrompida que el andaluz intenta derribar, pero la falta de voluntad, «nuestra pereza»⁵⁵ y el inmovilismo que percibe el autor solo le lleva a una dura realidad: la desconfianza y, cual Alceste en la obra de Molière, la misantropía, aquella que ya destacaba su amigo Manuel Bueno desde las páginas de *El Heraldo de Madrid*.

Conocí a Pinillos en la redacción de VIDA NUEVA, hace años. ¿Cuántos? No lo sé; muchos. Al frente de aquel colega, que nuestra desidia dejó morir estaba en aquella sazón Dionisio Pérez, que era el mismo gran periodista que es hoy, intencionado y profundo. Pinillos empezaba a airear su firma. De su espíritu desbordaba la efusión juvenil, la misma efusión que ahora, un poco agriado por las injusticias de la vida, disimula este amigo mío detrás de una epidérmica, agresiva y blasfemadora misantropía.⁵⁶

Una misantropía que se nutre de la observación de las injusticias que se amalgaman en su día a día y de las que no ve solución, quizá porque como también le recriminaba Ramiro de Maeztu a Salaverría, España no ha vivido álgidamente, sino que ha pasado de corrillo, grandes

⁵³ Awono Onana, *Op. cit.*, p.72.

⁵⁴ *Ibid.*, p.52.

⁵⁵ Reflexionando sobre todo ello, el 27 de enero de 1910, López Pinillos publica un artículo en el la publicación donde trabaja, titulado precisamente «Nuestra pereza».

⁵⁶ Awono Onana, *Op. cit.*, p.72.

aciertos de etapas relevantes como el humanismo y la Ilustración y, por ende, no llegó a cuajar en la sociedad española el espíritu que se promulgaba entonces.

En todo caso, las tesis de López Pinillos, su lucha y reivindicación desde su teatro no cesarían, ya que de lo que se trataba, era contribuir a la creación de una «España Nueva» con todo lo que ello significaba:

Fundar improvisadamente en la Península una España nueva, es decir, una España rica y que coma, una España culta y que piense, una España libre y que gobierne, una España fuerte y que venza, una España, en fin, contemporánea de la humanidad, que al trasponer las fronteras no se sienta forastera, como si hubiese penetrado en otro planeta o en otro siglo - ; tal es la magna, tal la urgente e inaplazable, si tal vez no ya tardía, revolución que se impone para que la gran masa de los nacionales no acabe de confirmarse en la idea de una radical incompatibilidad entre estos dos conceptos: independencia nacional y buen gobierno, y no pasemos en breve plazo de clase inferior a raza inferior, esto es, de vasallos que venimos siendo de una oligarquía indígena.⁵⁷

Pero para ello, es capital la intervención de la masa. Pues, el teatro de «Parmeno» estaba decidido a seguir el fin: según defendían regeneracionistas como J. Costa y el mencionado autor de *Defensa de la Hispanidad*, que el pueblo se «organice en partido o en partidos radicales [...]». Mas para hacer que el pueblo se organice hay que "meter ruido, charlar, discutir"⁵⁸. Estas son, sin duda, las miras y la intención de *Esclavitud. Drama en tres actos*. «Meter ruido» sobre un tema tan conflictivo en la época de la Restauración como es el caciquismo, para intentar ilustrar sobre la injusticia y la falta de legitimidad del poder de esta oligarquía, que había que erradicar.

⁵⁷ COSTA, Joaquín, *Oligarquía y caciquismo colectivismo agrario y otros escritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1992b, p.38.

⁵⁸ En Awono Onana, *Op. cit.*, p. 52.

IV. *Esclavitud. Drama en tres actos* (1918). Análisis semiótico de un drama rural de «Parmeno».

«Triunfo para dos. [...] No pongas Pinillos y Borrás... No escribas Borrás y Pinillos...
Cruza ambos nombres en estrecho abrazo, que el arte es uno y no más y para el arte es esta labor
del autor y del actor.»

(José L. Barberán: «Por los teatros. Impresiones de un espectador»
en *El Globo*, núm. 14725 del 10 de diciembre de 1918.)

Llegados a este punto, nos disponemos a adentrarnos con ojo analítico en las coordenadas y posibilidades que ofrece uno de los dramas rurales más importantes de «Parmeno». Se trata de *Esclavitud. Drama en tres actos*, estrenado en el teatro del Centro (Odeón) un lunes 9 de diciembre de 1918 a las 22.00h.

En este punto parece pertinente recordar el objetivo principal que perseguimos en esta investigación: mirar, partiendo del texto dramático, publicado en Renacimiento en 1918, junto con la comedia *Las alas*, los hilos –si tenemos en cuenta la etimología de ‘texto’⁵⁹- que ha utilizado el dramaturgo para la hilar la trama. Asimismo, aguzar el tino respecto a los símbolos y posibilidades semánticas de la misma y al contexto de enunciación y recepción de la obra, representada por la compañía de Enrique Borrás en uno de los teatros madrileños más importantes de la época.

Y es que, pese a que se ha estudiado el mundo dramático de López Pinillos (únicamente en el trabajo de D. Awono Onana) y se ha atendido globalmente a la producción teatral del andaluz, a partir de los corpus de códigos semióticos y sus relaciones sintácticas⁶⁰ para establecer concomitancias, intertextualidades y vínculos entre sus obras, no se ha atendido al

⁵⁹ «Del latín TEXTUS; propiamente 'trama', 'tejido'», según la 23.ª edición del *DRAE* (2014).

⁶⁰ El análisis y descripción de signos y códigos que presenta D. Awono Onana sobre *Esclavitud* es, por la finalidad que persigue el autor de la tesis, genérico y reduccionista.

contexto productivo ni a la recepción (ni a la relevancia de elementos paratextuales y extraliterarios) de este drama en concreto que, *a priori*, nos parece clave en la producción y carrera teatral de «Parmeno».

Por todo ello, nos parece oportuno utilizar el método semiótico, ya que, además de su productividad y actualidad, es el que nos puede garantizar llegar a contemplar la obra objeto de análisis desde un prisma amplio y, en fin, vincular texto y representación con su contexto.

4.1. Aproximación a la metodología empleada. La semiótica teatral

«Hay autores que afirman que nuestro siglo XX [...] pasará a la historia como el siglo [...] de la semiótica.»
(M.^a C. Bobes Naves)

Como hemos sostenido en la introducción del presente monográfico, el método semiótico ha reportado numerosos éxitos y ha ampliado las posibilidades críticas, desde que se esbozara y tomara cuerpo hasta que fuera sistematizándose como metodología a lo largo del siglo pasado. Se ha considerado un importante instrumento de análisis de producciones artísticas de diversa índole. De hecho, desde su operatividad en el ámbito de la crítica literaria (aunque no es exclusiva de esta), las aplicaciones se han sucedido, con unos resultados tan exitosos que, hasta M.^a del Carmen Bobes Naves, una de las principales defensoras y sistematizadoras del mismo método, llegó a hacerse eco de que «hay autores que afirman que nuestro siglo XX [...] pasará a la historia como el siglo [...] de la semiótica»⁶¹. De esta predicción tan acertada, aun podríamos añadir que el método no se ha agotado: las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (recursos TIC) han ofrecido numerosas herramientas que han permitido que en las últimas décadas se desarrollase; por tanto, sigue teniendo enorme utilidad, pues continúa permitiendo traspasar el análisis literario tradicional y tener en cuenta el producto artístico desde una óptica más amplia, al sopesarlo como producto comunicativo complejo.

Con ello, lejos quedan las miras tradicionales que abogaban solo por el análisis textual del texto dramático; pretéritos, los problemas que sostenían críticos como Urrutia⁶² y Serpieri⁶³, quienes coincidían en la imposibilidad de analizar la representación escénica. Visiones poco

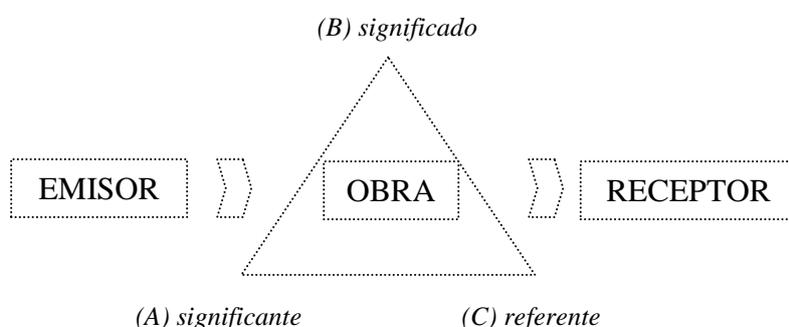
⁶¹ BOBES NAVES, María del Carmen, recogido por VV.AA. en *Crítica semiológica*, Vigo, Ed. Universidad de Santiago de Compostela, 1974b, p. 19.

⁶² URRUTIA, Jorge, «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral», en *Semiología del teatro*, ed. Por Díez Borque y García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975a.

⁶³ SERPIERI, *Comme comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milán, ed. Il Formichiere, 1978b.

concebibles hoy en día, pues hay quien bascula hacia el peso de la *performance* como idiosincrático del género: «la representación es la que hace que el texto dramático se convierta en espectáculo teatral» (Raimundo Fernández, 1981: 248). Por tanto, el estudio de una pieza teatral no se concibe únicamente como un texto dramático y exclusivamente lingüístico, sino como un hecho literario complejo, que termina teniendo plena significación en una posible representación escénica, y los nuevos recursos TIC facilitan el análisis de todo ello al poder, por ejemplo, registrar audiovisualmente las funciones.

Para analizar la obra, entendida semióticamente como un sistema de códigos interrelacionados, es necesaria la segmentación y división para el análisis desde esta perspectiva. Para ello, partimos de una primera concepción semiótica básica de corte jakobsoniana: la obra dramática se inserta en un acto de comunicación y, por tanto, *a priori*, es producto de un emisor, quien codifica el mensaje, recibido por uno o varios receptores, quienes lo interpretan y decodifican. Para la correcta recepción del mensaje y garantizar el éxito del acto comunicativo, semiólogos como Charles S. Peirce y Umberto Eco contemplaban que se establece, entre los signos, una relación arbitraria entre significado y significante, y que estos mantenían necesariamente, a su vez, un vínculo con algún referente real y conocido, por lo menos para poder decodificar exitosamente. Dicho acto de comunicación, contemplando el triángulo semiótico de Peirce, se puede representar siguiendo el esquema siguiente⁶⁴:



Por tanto, si entendemos que para la comprensión de la obra debemos atender al triángulo semiótico, es lógico que establezcamos tres niveles de análisis de la misma, según las relaciones que se producen entre (A) SIGNIFICANTE – (B) SIGNIFICADO – y (C) REFERENTE, y entre estos (A-B-C) y su contexto.

Para ello, nos resulta coherente basarnos en la tríada de Charles Morris, quien estableció tres niveles operativos de estudio en *Semiotic and Scientific Empiricism*, (1935)⁶⁵: sintáctico –o

⁶⁴ Basado en el esquema recogido por GUTIÉRREZ FLÓREZ, F., *Aspectos del análisis semiótico teatral*, pp.77 y 78.

⁶⁵ Actualización y reformulación de su tesis en *Signification and Significance*, 1964.

morfosintáctico, como propone Romea Castillo-, el cual se detienen en las relaciones sígnicas entre (A) y (B); semántico, que se basa en las relaciones entre (B) y (C), y pragmático, que finalmente contempla la relación entre los signos y sus coordenadas histórico-sociales (relación Emisor-Obra/Mensaje y Obra/Mensaje-Receptor). Pero para operar analíticamente desde esta metodología, es pertinente reflexionar teóricamente sobre el proceso comunicativo que se produce en el teatro y es que se ha venido formulando otra incógnita que algunos críticos han intentado despejar. Se trataría de intentar acercarse al acto de comunicación en el teatro para entender, el *hecho teatral*, y atender, por ejemplo, la identidad y variabilidad de emisores y receptores que mantienen relación con este *hecho teatral*.

Por ejemplo, teniendo en cuenta los principales elementos que intervienen, Sito Alba plantea la comunicación teatral en forma de la ecuación siguiente:

$$\text{Comunicación teatral} = \frac{\text{Contexto}}{\text{Situación}} \times \text{diversidad de códigos} \times \text{mensaje}$$

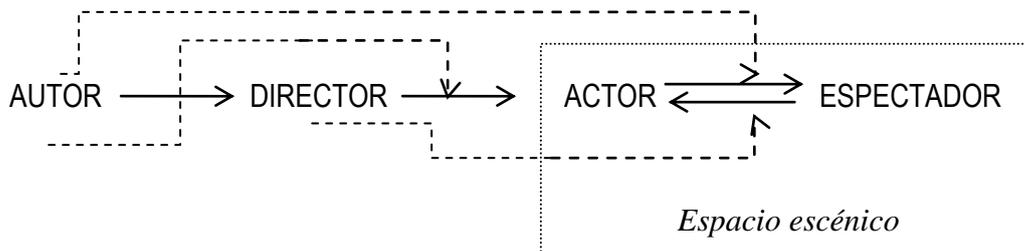
No obstante, para entender y concretar los límites de la comunicación teatral, sobre todo pensando en una praxis analítica, entendamos que la semiótica teatral ha partido, como veníamos viendo, de la consideración de lo importante que resulta contemplar la diferencia entre texto dramático y representación, como dos elementos del *hecho teatral* (obra total). A este propósito, Fabián Gutiérrez Flórez (1989c: 78) atina, de manera muy metodológica y diáfana, en el siguiente juicio:

¿Qué es teatro? No es fácil determinar con precisión absoluta lo que consideramos es el objeto de la semiótica teatral. Podemos pensar que el *hecho teatral*, como conjunto de todos los elementos que, de cualquier forma, intervienen en lo que genéricamente se llama teatro, se compone de texto y representación. Con el término *texto* designaremos en adelante el componente literario del hecho teatral. Con el término *representación* se designará a partir de ahora el componente espectacular. [...]

Y, a propósito de la comunicación y posible semiótica teatral, sigue diciendo: «Creemos que el hecho teatral es una situación comunicativa imaginaria, completa y compleja, como lo es toda obra literaria, aunque con unas peculiaridades comunicativas, como comunicación literaria mimética que es».

Sin duda, la reflexión, *a priori*, sobre estos conceptos resulta totalmente pertinente, para una praxis analítica. Si tenemos en cuenta esa dualidad de componentes del *hecho teatral* (texto

dramático y representación), parece más complejo estudiar el proceso comunicativo teatral, comparando este con otros géneros literarios; porque, siguiendo el esquema ofrecido más arriba, ¿quién es el emisor(es)? ¿Y el receptor(es)? Resulta importante atender a las coordenadas espacio-temporales, a los *tempo*s comunicativos: valorando la puesta en escena, es posible adelantar una definición provisional, tomando las reflexiones de Meyerhold. Para este actor y crítico, la comunicación teatral viene definida por sus cuatro fundamentos principales: autor, director, actor y espectador. Y el complejo y variable hecho comunicativo podría esquematizarse del modo siguiente:



De tal esquema, se puede deducir que el proceso básico es la relación y direccionalidad comunicativa Autor → Director → Actor → Espectador, si estos papeles recayesen en sujetos distintos. Por tanto, hay diferentes procesos comunicativos donde emisor y receptor pueden ir variando según los momentos, y complementándose recíprocamente. Por ejemplo, implica que el director haya entendido y decodificado correctamente el texto (diálogo, acotaciones y didascalías) del autor, ya que, en todo caso, proyectará su interpretación, a partir de ello. De ese texto base (el dramático), se permite la escenificación de la pieza, pues en esta, donde los emisores serán ahora los actores que interpretan su papel, de acuerdo con sus dotes, experiencias, *feed-back* con el público y siguiendo directrices del director, habrá elementos implícitos o elípticos (vestuario, decorado, paralingüística, *kinésica*, *proxémica*...). Será en ese espacio escénico donde se produzca una relación dialéctica escena-público como a que el *hecho teatral* en un espacio y tiempo. Se intuye, por tanto, que en el proceso significativo dramático-teatral se realiza un devenir de operaciones, resumidas por Á. Raimundo Fernández (1981: 249) de la siguiente manera:

- a) El autor escribe un texto dialogado –sistema síngico verbal escrito.
- b) Pero, al mismo tiempo –la simultaneidad, en conjunto, es defendible– añade elementos de sistemas no verbales (gestos, espacio, movimiento, apariencia externa, etcétera) que traduce a un sistema verbal. Estos dos procesos suponen una representación traducida, imaginada.
- c) El director y los actores descodifican el texto dialogado y codifican todo lo referente a los signos no verbales (las acotaciones).

Vemos que existen numerosas variables que implican que una determinada obra se codifique y decodifique en varios tiempos. Por tanto, un mismo texto dramático puede ser representado de múltiples formas, tantas como compañías teatrales (directores y actores) traduzcan la información ofrecida en acotaciones y didascalias (codificar los signos no verbales) y decidan llevar a cabo su representación escénica, de acuerdo con la visión decodificada del producto ofrecido por el autor.

Por ello, nos parece oportuno centrar la atención en el trabajo de interpretación que hizo la compañía de Enrique Borrás en el estreno de *Esclavitud* y, de ello, deducir la implicación que tuvo el propio autor para la configuración escénica de su estreno.

Al no disponer de la digitalización de la función (grabación filmica del espectáculo), nos basaremos principalmente en el texto dramático de 90 páginas (además de las paratextuales), editado por Renacimiento (Madrid, 1918) e impreso en los talleres de Juan Pueyo (Luna, 29), de Madrid; y, matizaremos, en la medida que sea posible, la escenificación del drama en la época, a partir de la información que ofrecen las secciones teatrales de las distintas cabeceras madrileñas de la época que donde se redactaban crónicas y críticas de los espectáculos.

Como decimos, primaremos el estudio a partir del texto de López Pinillos decididos a poder, a partir de ello, estudiar la funcionalidad mimética de los elementos teatrales, ya que como afirma F. Gutiérrez Flórez (1989c: 91-92) estos, tanto los verbales como no verbales, son necesarios para completar el análisis semiótico, y para hallar la dramaticidad «puede tomarse el *texto* como objeto base de análisis, ya que contiene, potencialmente, todos los signos operantes en la *representación* (actualización del texto), aunque el espectador sólo [SIC] perciba los signos actualizados».

Pues bien, definido el cometido, las fuentes, la concepción de la comunicación teatral y el objeto de análisis, podemos disponernos a la praxis analítica del texto desde las dimensiones que ofrece la semiótica teatral.

4.2. Dimensión morfosintáctica

En este epígrafe expondremos los resultados del análisis del drama desde el enfoque morfosintáctico. El fin es descomponer la obra en un conjunto de elementos significantes, describirlos y ver el enlace entre estos. Esto es, hemos establecido, de los sistemas o códigos, un corpus de signos para ver sintácticamente cómo se vinculan o relacionan. La base de estudio para describirlos ha sido el texto, ya que es entendido como un proyecto de representación escénica. En primer lugar, a partir del

diálogo, acciones y acotaciones estudiamos el código verbal y, *a posteriori*, pondremos de relieve los códigos no verbales (paralingüística, Kinésica-proxémica, decorado y objetos de escenografía, luz, música...).

4.2. 1. Código verbal

Para constituir el código verbal, estableceremos las unidades de *función*, *secuencia* y *caracterización funcional de los personajes* (funciones actanciales), que son los tres niveles, según los ya clásicos estudios de, por ejemplo, Greimas y Bremon, al entenderse que son las unidades en el análisis sintáctico de una obra dramática (signos y su relación para establecer códigos). En concreto, a partir de lo verbal y estudiando el diálogo determinaremos (a) las funciones (escenas-situaciones) básicas del drama; sobre la acción y el diálogo, (b) determinaremos las secuencias semióticas, para finalmente, (c) estudiar y caracterizar la funcionalidad de los personajes. Por último, incluiremos la descripción de los usos lingüísticos y del corpus de signos espacio-temporales.

4.2.1.a. LAS FUNCIONES

El concepto de *función* (*escena o situación*) se refiere al intervalo máximo de tiempo durante el que no se producen cambios en el decorado ni en la presencia y caracterización de personajes. Por tanto, se trataría de la unidad dramática base. Su vínculo con las actancias o actantes es capital, ya que las funciones (cuadros estáticos que se podrían fotografiar) están sustentadas por estas, que son las fuerzas que las mueven. Organizadas por actos y secuenciadas cronológicamente, una propuesta de las funciones en *Esclavitud* podría ser la siguiente:

INVENTARIO DE FUNCIONES: *ESCLAVITUD*, DE «PARMENO»

- A.I)**
- A.I.) f.1. Entra Sisí para informar a Julia, Consolación y Natividad sobre el resultado de las votaciones y describir la tensión vivida.
 - A.I.) f.2. Entrada de Don Pedro amarrado. Expresión de su cólera, fanfarronería y frustración, descargada contra Julia.
 - A.I.) f.3. Don Pedro retrae a Julia su estado por el sacrificio del bienestar de ella. Esta le da de beber.
 - A.I.) f.4. Entrada de Sacris. Conversación sobre los posibles motivos del amarre.
 - A.I.) f.5. Consejo de Sacris de actuar con prudencia. Huir del compromiso.
 - A.I.) f.6. Entrada de Sisí y Caramechá. Amenazas de Caramechá
 - A.I.) f.7. Especulaciones sobre tiros escuchados. Natividad anima a Consolación sobre la posible integridad de su marido.
 - A.I.) f.8. Vítoreo de Rojillo a don Antonio y Don Pedro, a la justicia.

- A.I.) f.9. Orden de don Antonio para que vayan a la bodega a celebrar resultados.
- A.I.) f.10. Rechazo de don Antonio a su mujer.
- A.I.) f.11. Fanfarronería de don Antonio sobre la imposibilidad de su asesinato y pérdida de elecciones.
- A.I.) f.12. Don Antonio ordena liberar a los presos. Justificación irónica del amarre como broma. Decide soltarlos.
- A.I.) f.13. Caramechá se muestra desafiante cuando es liberado.
- A.I.) f.14. Don Antonio lo amenaza con una faca ante el resto.
- A.I.) f.15. Consolación y Julia ruegan que no lo mate.
- A.I.) f.16. Don Antonio, a solas con Sacris y Don Pedro, quiere asegurarse de su fidelidad.
- A.I.) f.17. Humillación de Don Antonio a don Pedro estando solos. Revela el motivo real del amarre: conspiración contra don Antonio. Justifica su legitimidad en el poder.
- A.I.) f.18. Elogio de don Pedro por todo lo ofrecido por don Antonio. Reclama honor. Reconoce su problema con el alcohol. Discusión sobre justicia.
- A.I.) f.19. Entra Julia reclamando a don Pedro. Don Antonio da permiso.
- A.I.) f.20. Discusión a solas entre Julia y Don Antonio sobre la honradez de don Pedro. Insinuaciones amorosas por parte del cacique.
- A.I.) f.21. Maltrato de don Antonio a Consolación: ella reclama un mínimo de consideración y respeto como su mujer que es.
- A.I.) f.22. Entrada de Pedro Luis. Agradecimiento de Pedro Luis a don Antonio por ser atento con sus familiares.

A.II)

- A.II.) f.1. Natividad da limosna a mendigo.
- A.II.) f.2. Don Antonio pide que Sisí apunte la cuantía de la limosna.
- A.II.) f.3. Consolación llora por los desprecios públicos de don Antonio. Le pide a su marido prudencia. Este se vanagloria de sus dotes seductoras y pide paz en su casa.
- A.II.) f.4. Entra Pedro Luis y Julia. Se miden (comparan). Este explica orgulloso al cacique su presunta formación humilde y experiencia en un circo.
- A.II.) f.5. Entrada de Sacris. Informa a don Antonio de unos posibles ladrones en su molino.
- A.II.) f.6. Don Pedro presenta a su amigo Sacris.
- A.II.) f.7. A solas dialogan Sacris y Pedro Luis. Este le sonsaca el estado actual de su

familia: el yugo que supone don Antonio.

A.II) f.8. Pedro Luis y don Antonio se quedan a solas. Pedro Luis exige respeto. Pagaría lo que le debe su padre a cambio de su libertad. Negativa de don Antonio.

A.II.) f.9. Entra don Pedro. Don Antonio va a la bodega. Enfado del padre con el hijo justificándose ante las sospechas del hijo sobre la humillación que supone el cacique.

A.II.) f.10. Reclama reacción revelándole lo que se murmulla en el pueblo sobre Julia y sus relaciones íntimas con don Antonio.

A.II.) f.11. Entra Julia y niega las acusaciones de Pedro Luis ante don Pedro.

A.II.) f.12. Don Pedro va a cobrar el aceite a unos cargadores.

A.II.) f.13. Julia justifica sus relaciones con el cacique a Pedro Luis: por la estabilidad y falta de dinero de su anciano padre.

A.II.) f.14. Don Pedro le pide que luche por sus sueños de antaño: comprar una viña.

A.II.) f.15. Promesa de Pedro Luis de que no abandonará a su familia. Julia confiesa la violación de don Antonio.

A.II.) f.16. Trazando un plan a solas, pide llamar a don Antonio.

A.II.) f.17. Desafía a don Antonio. Discusión.

A.II.) f.18. Entra Julia solícita ante el peligro en que ve a su hermano.

A.II.) f.19. Don Pedro entra y defiende al cacique: no reconoce la humillación y deshecha la ayuda de Pedro Luis. Lo hecha de la casa.

A.III)

A.III.) f.1. Julia miedosa ordena que Natividad esté con ella. Intuye tragedia. Natividad intenta tranquilizarla.

A.III.) f.2. Entrada Consolación. Julia quiere abandonar y pide su ayuda para defender a Pedro Luis. Confesiones. Se sinceran sobre su relación y la que mantienen con don Antonio. Se perdonan.

A.III.) f.3. Entra don Antonio y Rojillo. Trazan un plan de protección del cacique y dar muerte a Pedro Luis.

A.III.) f.4. Entrada de Julia. Intenta persuadir a don Antonio que no salga y que no agrede a su hermano.

A.III.) f.5. Don Pedro borracho intenta justificar la insolencia de su hijo Pedro Luis.

A.III.) f.6. Julia cuida a don Pedro. Este le reprocha la osadía de Pedro Luis. Julia lo justifica: cree que su hermano tiene razón. Discusión.

A.III.) f.7. Julia reconoce las calumnias del pueblo. Se sincera y cuenta el abuso sufrido. Reacción de don Pedro: hostilidad al cacique.

A.III.) f.8. Recuerdo tormentoso de los rechazos y empujón pretéritos del padre a su hija.

- A.III.) f.9. Trazan plan para salvar a Pedro Luis. Se abrazan con ternura.
- A.III.) f.10. Monólogo de don Pedro: busca coraje frente al cacique.
- A.III.) f.11. Entra Pedro Luis desarmado. Se esconde. Le persigue Rojillo.
- A.III.) f.12. Entra Rojillo preguntando por Pedro Luis.
- A.III.) f.13. Pedro Luis reaparece y no consigue sobornarlo... Pedro Luis golpea a Rojillo. Lo esconden en una habitación contigua.
- A.III.) f.14. Don Pedro pide disculpas a su hijo y Pedro Luis manifiesta venganza.
- A.III.) f.15. Don Pedro abraza su hijo y se va a llamar a don Antonio.
- A.III.) f.16. Entra don Pedro con una faca manchada. Cree haber matado al cacique.
- A.III.) f.17. Entra don Antonio. Sale don Pedro gritando y don Antonio retiene a Pedro Luis. Don Antonio saca revólver. Pedro Luis le dispara primero.
- A.III.) f.18. Entra don Pedro con Julia ensangrentada entre sus brazos. Está herida en una extremidad.
- A.III.) f.19. Entra Consolación, Natividad y Tío Manuel. Don Pedro, tras invocar al cielo, se desploma.

4.2.1.b. LAS ACTANCIAS

A continuación, presentamos una descripción de las actancias que sostienen las funciones señaladas anteriormente. Recordemos que se tratan de fuerzas distintas que sustentan las funciones diferentes y, por ende, no tienen por qué tener corporeidad, ya que los actores (figuras antropomórficas) pueden cubrir una o varias funciones actanciales. Por tanto, para tal análisis de las actancias, indagaremos en el nivel profundo del discurso y seguiremos, para la descripción de las mismas, la terminología tradicional propuesta por Greimas: Sujeto (S), Objeto (O), Ayudante (A), Oponente (Op), Emisor (E) y Destinatario (D).

A.I.) f.1		A.I.) f.2	
S.	Sisí	S.	Don Pedro
O.	Descripción ambiente votaciones	O.	Descargar frustración
D.	Natividad, Consolación, Julia.	D.	Sisí y mujeres
E.	Miedo ante un resultado desfavorable	E.	Amarre sin presencia del cacique
Op.	-	Op.	Miedo a ser escuchados
Ay.	Tranquilidad en el interior de la casa	Ay.	Rabia contra el sistema

A.I.) f.3		A.I.) f.4	
S.	Don Pedro.	S.	Don Pedro y Sacris.
O.	Victimismo por su hija.	O.	Analizar causas del amarre.
D.	Julia.	D.	Ellos mismos.
E.	Estado lamentable de don Pedro.	E.	Amarrados desde hace horas.
Op.	-	Op.	Orgullo de don Pedro e ingenuidad de Sacris.
Ay.	Alcohol.	Ay.	Solos en la habitación.
A.I.) f.5		A.I.) f.6	
S.	Sacris.	S.	Caramechá
O.	Recomendación de prudencia.	O.	Amenazar a Sisi y al sistema.
D.	Don Pero.	D.	Sacris, don Pedro.
E.	Miedo a represalias.	E.	Rabia.
Op.	Rebeldía de don Pedro.	Op.	Amarre.
Ay.	Complicidad entre camaradas.	Ay.	Falta de prudencia .
A.I.) f.7		A.I.) f.8	
S.	Natividad.	S.	Don Pedro.
O.	Consuelo a Consolación.	O.	Denunciar el sistema oligarca.
D.	Consolación.	D.	Quien pueda escucharlo en el exterior.
E.	Haber escuchado disparos.	E.	Loa al cacique.
Op.	-	Op.	-
Ay.	-	Ay.	Ironía.
A.I.) f.9		A.I.) f.10	
S.	Don Antonio.	S.	Don Antonio.
O.	Descripción ambiente votaciones.	O.	Rechazar a su mujer.
D.	Campesinos acompañantes.	D.	Consolación.
E.	Celebración de la victoria electoral.	E.	Misoginia y pudor ante el afecto de su mujer en público.
Op.	-	Op.	-
Ay.	Despotismo.	Ay.	Despotismo.
A.I.) f.11		A.I.) f.12	
S.	Don Antonio	S.	Don Antonio.
O.	Mostrar solidez de su poder.	O.	Especular motivo de amarre.
D.	Presos (presentes fieles al cacique).	D.	Don Pedro, Sacris y Caramechá.
E.	Resultados favorables.	E.	Desconfianza a los díscolos.
Op.	Dudas de algunos de los presentes	Op.	Sinceridad.
Ay.	Despotismo.	Ay.	Despotismo.
A.I.) f.13		A.I.) f.14	
S.	Caramechá	S.	Don Antonio
O.	Mostrar desafío al cacique.	O.	Amenazar y torturar. Reafirmarse.
D.	Don Antonio.	D.	Caramechá
E.	Acaba de ser liberado.	E.	Reacción agresiva de Caramechá como pretexto.
Op.	Rojillo y secuaces vigilantes.	Op.	Demasiada gente presente.
Ay.	Rabia, osadía, voluntad de acción.	Ay.	Rojillo y secuaces.
A.I.) f.15		A.I.) f.16	
S.	Consolación y Julia.	S.	Don Antonio.

Una nueva mirada al teatro de J. Luis López Pinillos («Parmeno»):
Análisis del drama *Esclavitud* (1918)

O.	Impedir humillación (y posible asesinato de Caramechá).	O.	Asegurar fidelidad al régimen.
D.	Don Antonio.	D.	Sacris, don Pedro.
E.	Reacción agresiva con faca.	E.	A solas y liberados.
Op.	Fuerza, virilidad de los beligerantes.	Op.	Desconfianza.
Ay.	Tono. Súplicas desgarradas.	Ay.	Manifiestar beneficios al sistema.
A.I.) f.17		A.I.) f.18	
S.	Don Antonio y don Pedro.	S.	Don Pedro.
O.	Certificar intentos conspiración.	O.	Pedir honor y justicia en su trato.
D.	Ellos mismos.	D.	Don Antonio.
E.	Deudas de don Pedro.	E.	Presunta franqueza.
Op.	-	Op.	Despotismo cacique. Deudas.
Ay.	Confesiones a solas.	Ay.	Confesiones a solas.
A.I.) f.19		A.I.) f.20	
S.	Julia.	S.	Don Antonio y Julia.
O.	Reclamar al padre.	O.	Manifiestar posiciones sobre franqueza de don Pedro.
D.	Don Pedro (y don Antonio).	D.	Ellos mismos.
E.	Miedo a represalias del cacique.	E.	Complicidad e intimidad entre ambos.
Op.	Presencia de don Antonio.	Op.	-
Ay.	Cierta complicidad con cacique.	Ay.	Confesiones a solas.
A.I.) f.21		A.I.) f.22	
S.	Consolación y don Antonio.	S.	Pedro Luis.
O.	Discusión sobre su relación	O.	Mostrar agradecimiento a don Antonio por cuidar de su familia.
D.	Ellos mismos.	D.	Don Antonio, don Pedro y Julia.
E.	A solas.	E.	Llegada del forastero.
Op.	Misoginia.	Op.	-
Ay.	A solas.	Ay.	Desconocimiento de la situación real.
A.II.) f.1		A.II.) f.2	
S.	Natividad.	S.	Don Antonio
O.	Dar limosna a mendigo.	O.	Administrar partida de limosnas.
D.	Mendigo.	D.	Natividad.
E.	(medida establecida por don Antonio).	E.	Natividad acaba de dar limosna a cojo.
Op.	Conversación. Prohibición de don Antonio.	Op.	Posibilidad de no registrarse en cuentas.
Ay.	-	Ay.	Servicio de Natividad.
A.II.) f.3		A.II.) f.4	
S.	Consolación y don Antonio.	S.	Pedro Luis y don Antonio
O.	Posibles relaciones extramatrimoniales del cacique.	O.	Medirse.
D.	Ellos mismos.	D.	Ellos mismos (Julia de testigo).
E.	Noticia pelea de dos mujeres.	E.	Regalo de Pedro Luis a Julia.
Op.	Anhelos Consolación.	Op.	Fanfarronería de don Antonio.
Ay.	Confesiones a solas. Tranquilidad.	Ay.	Tono respetuoso de Pedro Luis.
A.II.) f.5		A.II.) f.6	
S.	Sacris.	S.	Don Pedro.
O.	Informar sobre robo al cacique.	O.	Presentar a Sacris y Pedro Luis.

Una nueva mirada al teatro de J. Luis López Pinillos («Parmeno»):
Análisis del drama *Esclavitud* (1918)

D.	Don Antonio (otros testigos).	D.	Sacris y Pedro Luis
E.	Rumor de posible robo en molino.	E.	Primera coincidencia de personajes.
Op.	-	Op.	-
Ay.	-	Ay.	Voluntad de satisfacer a Pedro.
A.II.) f.7		A.II.) f.8	
S.	Sacris y Pedro Luis	S.	Don Antonio y Pedro Luis
O.	Descubrir <i>modus vivendi</i> de Julia y don Pedro.	O.	Posible libertad de don Pedro.
D.	Ellos mismos.	D.	Ellos mismos.
E.	Sospechas por actitudes de Sacris.	E.	Confesiones de Sacris.
Op.	Miedo de Sacris a desvelar la realidad.	Op.	Actitud de don Antonio.
Ay.	Tono y razonamientos de Pedro Luis.	Ay.	Voluntad de colaboración de Pedro L.
A.II.) f.9		A.II.) f.10	
S.	Don Pedro y Pedro Luis.	S.	Pedro Luis.
O.	Tratar la situación de don Pedro.	O.	Espera que su padre reaccione.
D.	Ellos mismos.	D.	Don Pedro.
E.	Tras discusión don Antonio y Pedro L.	E.	Murmuraciones en el pueblo sobre Julia.
Op.	Orgullo de don Pedro.	Op.	Falta de voluntad de don Pedro.
Ay.	Sentido de justicia y voluntad de ayuda de Pedro L.	Ay.	Razonamientos y ayuda mostrada de Pedro Luis.
A.II.) f.11		A.II.) f.12	
S.	Julia	S.	Sisí.
O.	Niega murmuraciones ante el padre.	O.	Informar a don Pedro de ir a cobrar aceite.
D.	Pedro Luis y don Pedro.	D.	Don Pedro (con testigos).
E.	Deseo de Pedro Luis de que Julia reconozca murmuraciones al padre.	E.	Cargadores han terminado su labor.
Op.	Miedo al sufrimiento del padre.	Op.	-
Ay.	Abatimiento del padre.	Ay.	-
A.II.) f.13		A.II.) f.14	
S.	Julia y Pedro Luis.	S.	Pedro Luis.
O.	Discusión permisibilidad de Julia con cacique.	O.	Anima a satisfacer sus sueños.
D.	Ellos mismos.	D.	Julia.
E.	No reconocer ante el padre la situación de Julia (abuso).	E.	Al contemplar esclavitud de ella.
Op.	Pena que produce el padre.	Op.	Falta de voluntad. Desesperación.
Ay.	Pedro Luis anima a sacudir ese yugo.	Ay.	Recuerdo de anhelos pretéritos.
A.II.) f.15		A.II.) f.16	
S.	Julia.	S.	Pedro Luis.
O.	Confesar violación de don Antonio.	O.	Trazar un plan: venganza.
D.	Pedro Luis.	D.	Llama a Sisí.
E.	Tras decidirse a querer virar la situación.	E.	Convencida Julia.
Op.	Miedo ante reacciones posibles.	Op.	Verdadera situación del pueblo.
Ay.	Esperanza que supone Pedro L.	Ay.	Voluntad de cambio. Estima a familia.
A.II.) f.17		A.II.) f.18	
S.	Don Antonio y Pedro Luis.	S.	Julia.
O.	Discusión. Amenazas.	O.	Evitar peligros. Ayudar a su hermano.
D.	Ellos mismos.	D.	Don Antonio y Pedro Luis.
E.	Llegada del cacique.	E.	Escuchar tonos airados del cacique.

Una nueva mirada al teatro de J. Luis López Pinillos («Parmeno»):
Análisis del drama *Esclavitud* (1918)

Op.	Despotismo. fanfarronería del cacique	Op.	Despotismo. fanfarronería del cacique
Ay.	Tono sosegado de Pedro L.	Ay.	Tono sosegado de Pedro L.
A.II.) f.19			
S.	Don Pedro.		
O.	Zanjar discusión. Rechazar ayuda de Pedro L.		
D.	Pedro Luis		
E.	Don Pedro se ve humillado por la ayuda que quiere prestar su hijo.		
Op.	-		
Ay.	Sentimiento de deshonra.		
A.III.) f.1		A.III.) f.2	
S.	Natividad y Julia.	S.	Julia.
O.	Conversación sobre tragedia augurada.	O.	Pide ayuda y complicidad.
D.	Ellas mismas.	D.	Consolación.
E.	Pasadas las horas tras las amenazas.	E.	Sincerarse. No son rivales.
Op.	Miedo de Julia.	Op.	-
Ay.	Tono tranquilo de Natividad.	Ay.	Intención de Julia de abandonar.
A.III.) f.3		A.III.) f.4	
S.	Rojillo y don Antonio.	S.	Julia.
O.	Planes: protección de don Antonio y asesinato de Pedro Luis.	O.	Retener al cacique en casa: Evitar muerte de Pedro Luis.
D.	Ellos mismos.	D.	Ellos mismos.
E.	Llegada la hora.	E.	Tras convencerle que deben de hablar de un tema importante.
Op.	-	Op.	Dificultad de convicción.
Ay.	A solas. Predisposición del subordinado.	Ay.	Tono cariñoso y zalamero de Julia.
A.III.) f.5		A.III.) f.6	
S.	Don Pedro.	S.	Don Pedro y Julia.
O.	Justificar la imprudencia y conducta de Pedro Luis: evitar conflicto.	O.	Discusión sobre la conducta de Pedro Luis.
D.	Don Antonio.	D.	Ellos mismos.
E.	Discusión don Antonio y Pedro L.	E.	Embriaguez de don Pedro.
Op.	Sarcasmo y fanfarronería de don Antonio.	Op.	Sentimiento de humillación de don Pedro.
Ay.	Embriaguez de don Pedro.	Ay.	A solas.
A.III.) f.7		A.III.) f.8	
S.	Julia.	S.	Don Pedro.
O.	Pretende romper su <i>status quo</i> . Confesión violación del cacique.	O.	Afligirse sobre su valía como padre, recordando anécdotas pasadas.
D.	Don Pedro.	D.	Julia.
E.	Estado de don Pedro (abatido).	E.	Rabia sentida ante la confesión.
Op.	No querer creerlo.	Op.	Orgullo. Sentimiento de honra.
Ay.	Tono, estado y sinceridad.	Ay.	Embriaguez y creencia en su hija.
A.III.) f.9		A.III.) f.10	
S.	Don Pedro Julia.	S.	Don Pedro.
O.	Ayudar a Pedro Luis. Trazan plan.	O.	Monólogo: reafirmación de voluntad de cambio.
D.	Ellos mismos.	D.	Él mismo.
E.	Cambio de actitud. Sentimiento culpa.	E.	Abrazo de Julia.

Una nueva mirada al teatro de J. Luis López Pinillos («Parmeno»):
Análisis del drama *Esclavitud* (1918)

Op.	Miedo.	Op.	Miedo al cambio y represalias: poder del tirano.
Ay.	Sentimiento de venganza.	Ay.	Intentar recuperar el honor.
A.III.) f.11		A.III.) f.12	
S.	Don Pedro y Pedro Luis.	S.	Rojillos.
O.	Evitar que maten a Pedro L.	O.	Dar caza a Pedro Luis.
D.	Ellos mismos.	D.	Don Pedro.
E.	Persecución de Rojillo.	E.	Pedro Luis escondido.
Op.	Inmediatez del peligro.	Op.	Defensa del padre. Sospecha de mentira.
Ay.	Cambio de actitud del padre.	Ay.	Arma. Faca. Descubrir indicios.
A.III.) f.13		A.III.) f.14	
S.	Pedro Luis.	S.	Pedro Luis y don Pedro.
O.	Discusión posible soborno.	O.	Reconciliación.
D.	Rojillo (don Pedro, testigo).	D.	Ellos mismos.
E.	Rojillo descubre pies de Pedro L.	E.	Tras derribar y esconder a Rojillo.
Op.	Fidelidad a don Antonio.	Op.	Miedos de don Pedro.
Ay.	-	Ay.	Decisión. Conversación a solas.
A.III.) f.15		A.III.) f.16	
S.	Pedro Luis y don Pedro.	S.	Don Pedro.
O.	Plan para matar al cacique en la habitación. Pedro L. se encargaría.	O.	Comunicar que ha matado al cacique en la oscura habitación para salvar a su hijo.
D.	Ellos mismos.	D.	Pedro Luis.
E.	Reconciliación. Acción de Pedro L.	E.	Aparece con faca ensangrentada. Cree haber matado al cacique.
Op.	Miedos de don Pedro.	Op.	Nerviosismo de don Pedro.
Ay.	Decisión y convicción de Pedro L.	Ay.	Voluntad de cambio del padre.
A.III.) f.17		A.III.) f.18	
S.	Pedro Luis y Don Antonio.	S.	Don Pedro.
O.	Reyerta.	O.	Mostrar a quien creía haber matado.
D.	Entre ellos.	D.	Pedro Luis.
E.	Sorpresa de que el cacique está vivo.	E.	Cuerpo ensangrentado de Julia.
Op.	Don Pedro huye para cerciorarse de a quien ha matado.	Op.	Desconsuelo.
Ay.	Armas de fuego.	Ay.	Temple de Pedro Luis. Julia herida.
A.III.) f.19			
S.	Don Pedro.		
O.	Dirigirse a la providencia para que lo juzguen.		
D.	Providencia (testigos).		
E.	Cerciorarse que Julia respira.		
Op.	Sentimiento de culpabilidad y fatalidad.		
Ay.	-		

4.2.1.c. LAS SECUENCIAS. ESQUEMA SECUENCIAL

Una vez determinadas las funciones, motivadas por las fuerzas actanciales de cada escena, nos disponemos a agruparlas en un código mayor: las secuencias semióticas. De acuerdo con los planteamientos tradicionales de Greimas y Bremond, estas se construyen a partir de la sucesión de funciones y, a diferencia de estas, se entienden como dinámicas, al ser unidades de intriga y acción, formadas por una estructura de varias funciones o escenas relacionadas lógicamente y temporalmente. Por ende –y al tener en cuenta la acción, además del diálogo–, pueden ir ofreciendo cada una la estructura narratológica argumental de planteamiento, nudo y desenlace. Las secuencias del drama por actos podrían ser las diecinueve siguientes:

ACTO	N.º SECUENCIA	SECUENCIA	FILIACIÓN CON FUNCIONES
I pp. (9-40)	1	Tras las elecciones a gobernanza del pueblo, Sisí informa a Julia, Consolación y Natividad los resultados y el tenso ambiente vivido. Traen amarrado al padre de Julia, quien furioso y frustrado por el trato, descarga su ira contra su hija. Él reconoce que su estado es por y para la felicidad, estabilidad y sosiego de esta (problemas con el alcohol).	ff.1, 2 y 3.
	2	Tras la entrada (primero de Sacris y después de Caramechá) de los amigos y camaradas de don Pedro, dialogan sobre los motivos del «amarre», intercambiando posturas sobre cómo obrar a partir de entonces. Don Pedro muestra frustración, Sacris, prudencia, y Caramechá, quien amenaza a Sisí, muestra ira y violencia.	ff.4, 5. y 6.
	3	Tras escucharse unos tiros, Consolación, alentada por Julia, teme que le haya ocurrido alguna desgracia a su marido. Sin embargo, don Antonio entra, anunciado por los vítores de sus secuaces, ordena despóticamente celebrar sus buenos resultados y desprecia misógicamente a su mujer en público.	ff. 7, 8, 9 y 10.
	4	Don Antonio presume de su poder y, con fanfarronería y sarcasmo, humilla a los presos, explicando que la decisión del «amarre» era baladí y caprichosa. Una vez el cacique ordena liberarlos, Caramechá lo desafía y el cacique, abusando de su poder (secuaces y arma), lo humilla, mostrando ejemplaridad contra los díscolos. Finalmente, Consolación y Julia suplican piedad a don Antonio.	ff. 11, 12, 13, 14 y 15.
	5	Don Antonio quiere cerciorarse de la fidelidad de Sacris y de don Pedro. Este estando a solas con el cacique reconoce todo lo que ha hecho por él, aunque reclama honor y justicia proporcional al respeto que le debe. Cuando don Antonio confiesa que sospechaba una conspiración contra él y que duda de los amarrados, entra Julia quien reclama a su padre. Ella, a solas y con cierta confianza con el cacique, le garantiza la honorabilidad y franqueza del padre. Don Antonio cree que su mujer los espía y, estando a solas, la amenaza.	ff. 16, 17, 18, 19, 20 y 21.
	6	Llaman a la aldaba: Pedro Luis entra y sus familiares, después de tardar en reconocerlo por haber pasado tanto tiempo, muestran alegría. Este le agradece a don Antonio el trato que reciben los suyos de él.	f.22.

II pp. (41-72)	1	Natividad da limosnas a un cojo. Cuando don Antonio oye que también le da conversación la censura y pide que Sisí administre las limosnas del día.	ff.1, 2.
	2	Consolación le comunica que el párroco comenta la importancia de que el cacique asista a misa y el magnetismo de su marido con las mujeres. Lloro y pide que no se la humille en público. Finalmente, se alegra cuando don Antonio reconoce que, a su edad, no desea relaciones extramatrimoniales.	f.3.
	3	Tras contemplar el regalo que Pedro Luis ha hecho a su hermana, don Antonio se compara (formación, experiencia...) con él. Pedro Luis relata orgulloso sus experiencias en un circo, recibiendo golpes por parte de todos los artistas. Las mofas de don Antonio y la vergüenza de Julia cesan cuando Sacris avisa de un posible robo en el molino.	ff. 4 y 5.
	4	Don Pedro presenta a su hijo Pedro Luis, a Sacris. A solas estos dialogan y, de manera astuta con razonamientos, sonsaca a Sacris la verdadera situación familiar: esclavitud de su padre e hija y murmullos en el pueblo de la relación secreta entre esta y el cacique.	ff. 6 y 7.
	5	Pedro Luis quiere pagar la deuda que su padre tiene con el cacique para liberarlo de su estado de esclavitud. Don Antonio se niega. Don Pedro se entera de las voluntades de su hijo y se siente humillado. A solas, Pedro Luis informa al padre de los murmullos del pueblo sobre su hija, confesados por Sacris, y ante la negativa de don Pedro, su hijo hace llamar a Julia para que lo confiese en primera persona. Sin embargo, esta lo niega ante su padre; no ante él cuando se quedan a solas al tener que ir don Pedro a cobrar unos cargamentos de aceite.	ff. 8, 9, 10, 11, 12 y 13.
	6	Instada por que luche por sus sueños pasados (compra y cultivo de viñas), Julia confiesa la violación sufrida por parte del cacique y pide a su hermano que no los abandone. Se decide a trazar un plan para vengar el honor de su familia y hace llamar al cacique, con quien discute. Julia intenta sofocar la reyerta, que finalmente es contenida por don Pedro, quien pide a su hijo que abandone la casa.	ff. 14, 15, 16, 17, 18 y 19.
III pp. (43-99)	1	Miedosa ante el presagio de una terrible desgracia, Julia solicita la compañía de Natividad.	f.1.
	2	Julia se sincera con Consolación: le informa de que quiere abandonar la casa y, por tanto, que no debe verla como amenaza. A su vez, pide la ayuda de ella para que, entreteniéndola a su marido, puedan ayudar a Pedro Luis. Con todo, se perdonan las rencillas de estos tiempos pasados.	f.2.
	3	Temiendo alguna temeridad de Pedro Luis, don Antonio traza un plan para garantizar su seguridad y dar caza al díscolo forastero. Julia intenta disuadirlo en su propósito de salir de casa, intentando convencerle de que deben hablar de temas trascendentes. Finalmente, don Pedro, embriagado, intenta persuadir al cacique del porqué de la insolencia de su hijo, a fin de justificarlo o, al menos, evitar una desgracia.	ff. 3, 4 y 5.

4	Julia, cuidando a su padre, intenta convencerle de lo pertinente de la postura reaccionaria de Pedro Luis. Al ver que la sombra del cacique ejerce falta de voluntad al cambio, le confiesa la violación que padeció por parte de don Antonio. La rabia producida hace que, martirizándose por su enajenación y la poca protección ofrecida a su hija, don Pedro recuerde las faltas de atención a esta y hasta un terrible empujón que no es capaz de olvidar. Sin embargo, se deciden a actuar y ayudar a Pedro Luis. Tras fundirse en un reconfortante y reconciliador abrazo, don Pedro se intenta convencer de su valía para hacer frente al ultrajador de Julia.	ff. 6, 7, 8, 9 y 10.
5	Irrumpe Pedro Luis al ser perseguido por Rojillo y se esconde tras unas cortinas. Cuando entra el perseguidor, don Pedro intenta distraerlo pero descubre su objetivo. Al no aceptar sobornos, a la desesperada Pedro Luis golpea a Rojillo, a quien deja noqueado.	ff. 11, 12 y 13.
6	Tras esconder el cuerpo en una habitación contigua, don Pedro se disculpa ante su hijo y ambos trazan un plan de venganza: Pedro Luis mataría al cacique. Don Pedro se ausenta para ir a llamarlo, pero aparece, al rato, con la faca, que había sustraído a Rojillo, ensangrentada. No iba a permitir que sus hijos se vieran desprotegidos por el padre más veces.	ff. 14, 15 y 16.
7	Fundidos en un abrazo, irrumpe por la puerta don Antonio y retiene a Pedro Luis. Don Pedro sale hacia la habitación sospechando trágicos presagios. Pedro Luis mata en un momento crítico al cacique disparando un revólver y aparece don Pedro con el cuerpo ensangrentado de su hija. Aun cerciorándose de que respira, comprueba una vez más que ha agredido a su hija, por lo que se dirige a la providencia y se desploma.	ff.17, 18 y 19.

Con ello, desde una perspectiva amplia, se podría resumir el esquema secuencial general de la obra del modo siguiente:

Estructura argumental	Esquema argumental	Secuencia(s)
<i>Situación inicial:</i>	Establecimiento del <i>veneguismo</i> , y sus consecuencias en el campo y familia Govanes	Elíptica
<i>Planteamiento</i>	1. ^{er} intento de cambiar el <i>status quo</i> del pueblo: alternativa política fracasada (Sacris).	AI) 1-3
<i>Desarrollo:</i>	Conflicto-tensión del <i>veneguismo</i> con los insurgentes (oposición política). 2. ^o intento de cambiar el <i>status quo</i> de la familia: visión del forastero Pedro Luis Govanes. - Venganza: intento pacífico de trocar la situación. - Código rural: la persecución y violencia.	AI) 2-6 AII) 1-6 AIII) 1-6
<i>Desenlace</i>	Eliminación violenta del cacique, don Antonio. Debilitamiento del <i>veneguismo</i> : esperanza de cambio político.	AIII) 7

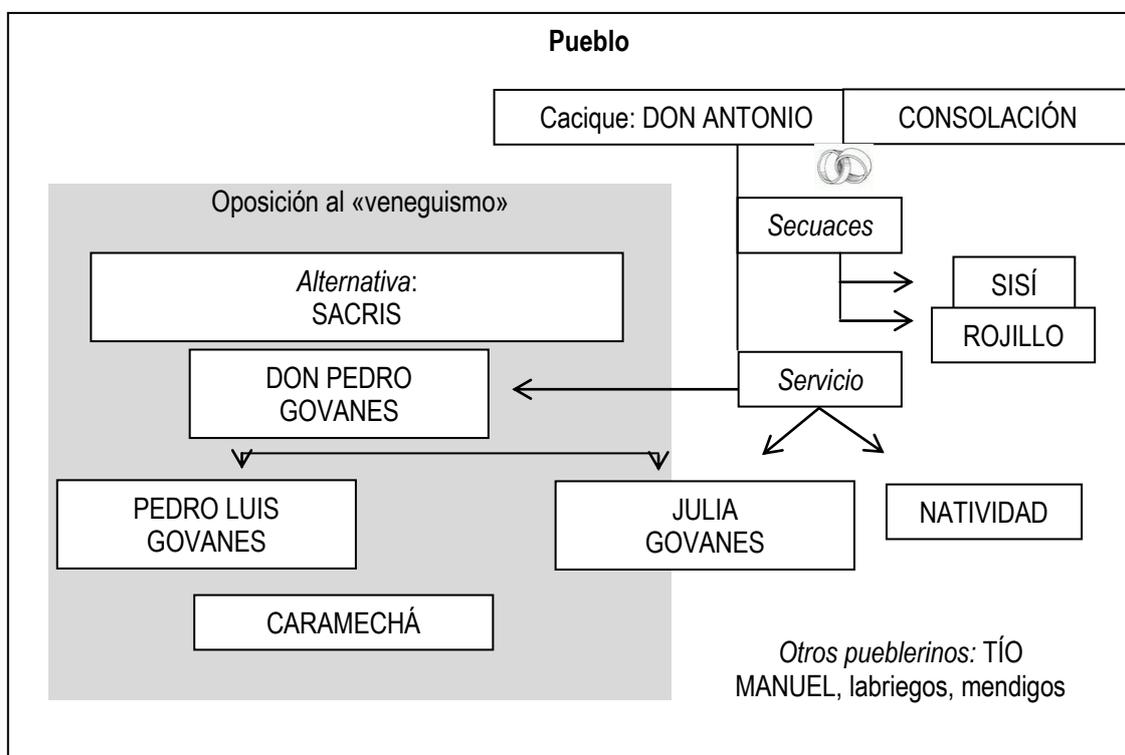
4.2.1.d. CARACTERIZACIÓN FUNCIONAL DE LOS PERSONAJES

Ya hemos visto que no solo la entrada y salida de personajes es factor determinante para establecer las funciones o escenas, sino que estas vienen principalmente motivadas por el cambio de las actancias. Más aún, como advierte Jorge de Urrutia (1987e:59) la teoría actancial ha puesto en crisis la noción de personaje.

Sin embargo, a continuación nos detendremos en el análisis de los personajes, para intentar determinar sus presencias e importancias funcionales en relación con los demás. Para ello, atenderemos a criterios cuantitativos y cualitativos.

Antes, referiremos el elenco de personajes que intervienen. Los enumeraremos según aparecen en el epígrafe paratextual introductorio del texto dramático⁶⁶, sin tener por qué este ordenamiento aportar ningún dato significativo (entre paréntesis la edad referida también en «reparto»): *Julia Govanes* (27), *Consolación* (28), *Natividad* (17), *Don Pedro Govanes* (60), *Pedro Luis Govanes* (36), *Don Antonio Venegas* (40), *Sacris* (67), *Caramechá* (30), *Rojillo* (34), *Sisí* (30) y *Tío Manuel* (50).

La relación entre ellos (genealógica y jerárquica) queda recogida en el esquema siguiente:



⁶⁶ LÓPEZ PINILLOS, José, *Esclavitud*. Madrid, Renacimiento, 1918, p. 5.

Para medir cuantitativamente la relevancia de los personajes se podría optar, como criterio, el medir el número de intervenciones de cada personaje a lo largo de cada acto y, por ende, de toda la obra. El resultado de ello, queda recogido en el cuadro siguiente.

PERSONAJE	n.º participaciones en Acto 1	n.º participaciones en Acto 2	n.º participaciones Acto 3	Total de presencias
JULIA	39	28	73	140
CONSOLACIÓN	20	7	14	41
NATIVIDAD	2	2	11	15
DON PEDRO	70	37	85	192
PEDRO LUIS	9	105	39	153
DON ANTONIO	55	63	28	146
SACRIS	25	29	0	54
CARAMECHÁ	15	0	0	15
ROJILLO	3	0	13	16
SISÍ	10	3	1	14
TÍO MANUEL	1	0	0	1

Pero, más allá de estos resultados absolutos, parece más oportuno para medir cuantitativamente su relevancia y establecer una jerarquía de protagonismo, tal y como se viene proponiendo y haciendo en los estudios semióticos, basarnos en otro cuadro de frecuencias que tendría en cuenta las funciones establecidas y también la presencia en escena de personajes; nos serviría, en este sentido, el propuesto por Antonio Tordera, tomado de la escuela rumana. En línea horizontal referenciaremos las escenas o funciones y en la vertical, el nombre de los personajes. Además, como propone J. Urrutia, utilizaremos el signo [+] para señalar la presencia de personajes en las escenas y con [-], la ausencia. Asimismo, con [*] advertiremos, cuando sea expresamente advertido⁶⁷, la presencia simulada de un personaje en la escena (no interviene directamente: sin emisión de diálogo). Con la distribución visual y los recuentos oportunos de presencias, verticalmente podremos hallar conclusiones sobre el protagonismo (personajes dominantes), y, horizontalmente, cuáles son escénicamente concomitantes y cuáles, independientes.

Esbozados estos breves aspectos teóricos, en las páginas que figuran a continuación, se ofrecen los gráficos de frecuencias de *Esclavitud* (uno por cada acto de que dispone el drama).

⁶⁷ Téngase en cuenta que, en numerosas ocasiones, en muchas escenas de esta obra, hay personajes como *Sisí* y *Tío Manuel* que aparecen y abandonan la escena enseguida. Esto es, no intervienen y físicamente aparecen pocos segundos. Por tanto, se registrarán con el signo [-/*].

Personajes Funciones		Julia	Conso- lación	Natividad	Don Pedro	Pedro Luis	Don Antonio	Sacris	Carame- chá	Rojillo	Sisí	Tío Manuel	
		Al)	F1	+	+	+	-	-	-	-	-	-	+
F2	+		-	-	+	-	-	-	-	-	+	+/*	
F3	+		-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	
F4	-		-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	
F5	-		-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	
F6	-		-	-	+	-	-	+	+	-/*	-	-	
F7	*		*	+	+	-	-	+	+	-	-	-	
F8	*		*	+	+	-	+	*	*	+	-	-	
F9	*		*	*	*	-	+	*	*	*	*	*	
F10	*		+	*	*	-	+	*	*	*	*	*	
F11	+		+	*	*	-	+	*	*	*	+	*	
F12	*		*	*	+	-	+	+	*	*	*	*	
F13	*		*	*	*	-	+	*	+	+	*	*	
F14	*		*	*	*	-	+	*	+	*	*	*	
F15	+		+	*	*	-	+	*	+	+	*	*	
F16	-		-	-	+	-	+	+	-	-	-	-	- ⁶⁸
F17	-		-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-?
F18	-		-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-?
F19	+		-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-?
F20	+		-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-?
F21	-		+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-?
F22	+		-	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-?

⁶⁸ Por las circunstancias y trama (confidencias) debería entenderse que *Tío Manuel* también abandona la escena, sin ser expresado, aunque no se advierte ni en el diálogo ni en las acotaciones. Hay quien podría entender su presencia como lacayo y protector del cacique, aunque lo dudamos, ya que se trata de un labriego mayor. Además, esas funciones quedan reservadas para *Sisí* y *Rojillo*. En el resto de acto, se pierde la pista, por tanto, de este personaje.

Personajes Funciones		Julia	Conso- lación	Natividad	Don Pedro	Pedro Luis	Don Antonio	Sacris	Caram- chá	Rojillo	Sisí	Tío Manuel
		All)	F1	-	-	+	-	-	-	-	-	-
F2	-		-	+	-	-	+	-	-	-	-	-
F3	-		+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
F4	+		-	-	*	+	+	-	-	-	-	-
F5	*		-	-	*	*	+	+	-	-	-	-
F6	+		-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
F7	-		-	-	-	+	-	+	-	-	-	-
F8	-		-	-	-	+	+	-	-	-	-	-
F9	-		-	-	+	+	+	-	-	-	-	-
F10	-		-	-	+	+	-	-	-	-	-	-
F11	+		-	-	+	+	-	-	-	-	-	-
F12	*		-	-	+	*	-	-	-	-	+	-
F13	+		-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
F14	+		-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
F15	+		-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
F16	-		-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
F17	-		-	-	-	+	+	-	-	-	-	-
F18	+		-	-	-	+	+	-	-	-	-	-
F19	+		-	-	+	+	+	-	-	-	-	-

Personajes Funciones		Julia	Conso- lación	Natividad	Don Pedro	Pedro Luis	Don Antonio	Sacris	Caram- chá	Rojillo	Sisí	Tío Manuel
		AIII)	F1	+	-	+	-	-	-	-	-	-
F2	+		+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
F3	-		-	-	-	-	+	-	-	+	-	-
F4	+		-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
F5	-		-	-	+	-	+	-	-	-	-	-
F6	+		-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
F7	+		-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
F8	+		-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
F9	+		-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
F10	-		-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
F11	-		-	-	+	+	-	-	-	-	-	-
F12	-		-	-	+	*	-	-	-	-	+	-
F13	-		-	-	+	+	-	-	-	-	+	-
F14	-		-	-	+	+	-	-	-	-	-	-
F15	-		-	-	+	+	-	-	-	-	-	-
F16	-		-	-	+	+	-	-	-	-	-	-
F17	-		-	-	+	+	+	-	-	-	-	-
F18	+		-	-	+	+	*	-	-	-	-	-
F19	*		*	*	+	*	*	-	-	-	-	-

Tras trazar y analizar el gráfico de frecuencias, obtenemos el siguiente cómputo de apariciones significativas en escena:

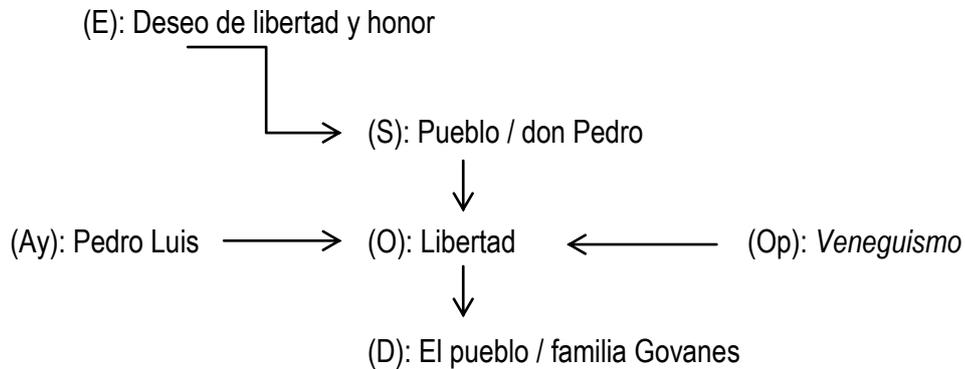
PERSONAJE	Presencia en escenas Acto 1	Presencia en escenas Acto 2	Presencia en escenas Acto 3	Total de presencias
JULIA	8	8	8	24
CONSOLACIÓN	5	1	1	7
NATIVIDAD	3	2	1	6
DON PEDRO	13	6	15	34
PEDRO LUIS	1	14	7	22
DON ANTONIO	15	9	4	28
SACRIS	6	3	0	9
CARAMECHÁ	5	0	0	5
ROJILLO	3	0	3	6
SISÍ	3	2	0	5
TÍO MANUEL	1	0	0	1

N.º DE FUNCIONES (ESCENAS)			
	22	19	19

Con todo, observamos que, cuantitativamente, los personajes dominadores del drama son *Julia*, *Don Pedro*, *Pedro Luis* y *Don Antonio*. Esto es, desde el punto de vista de la cantidad, vemos que se produce una tensión dialéctica entre la *familia Govanes* (entre ellos) y, entre esta y el cacique *Don Antonio Venegas*. Sin embargo, sin nos basamos *strictu sensu* en este criterio, destacaríamos que el protagonismo recae en el personaje de *Don Pedro*. Asimismo, personajes como *Sacris* y *Consolación* serían los principales entre los secundarios, ya que son posibilitadores de la trama o intriga secundaria: el primero destapa la situación verdadera en que se encuentran los *Govanes*, lo que supondrá un cambio importante en el hilo argumental. La presencia de la segunda motivaría la posibilidad de la consideración de subtemas como el machismo y la misoginia en el campo. El resto de personajes son poco significativos y, sobre todo, testimoniales.

Pero resulta curioso que, desde un punto de vista cualitativo, los resultados son bastante parecidos. Si nos basamos en las funciones actanciales, vemos que *don Pedro* es el que encarna mayor número de veces la función de Sujeto. Además, cualitativamente, es el personaje que podría representar el sentido trágico de todo el pueblo que sufre el yugo del cacique (oponente) y que desea, movido por otras fuerzas como el sentido de honor y justicia, conseguir la estabilidad. Para ello, será necesaria, principalmente, la presencia de la fuerza de un ayudante, que bien podría recaer en *Pedro Luis*, que encarna el papel de instigador. Es decir,

teniendo en cuenta todo ello, podríamos resumir el esquema actancial global de la obra del modo siguiente⁶⁹:



Por tanto, *don Pedro* es uno de los personajes –por no decir el que más– que mayor protagonismo tiene, por la presión psicológica y física en que se ve sometido. Por ejemplo, sufre el caciquismo, se ve en deuda con *don Antonio*, administra la casa y bienes del gobernante, se halla entre las acciones de personajes opuestos como, por ejemplo, entre la manera de obrar *Sacris* y *Caramechá*, o entre la ideología, educación y experiencias de *don Antonio* y *Pedro Luis*. Sabemos además que abusa del alcohol (incluso intentó frustradamente en el pasado el suicidio) para intentar soportar presiones como el sentimiento de humillación y deshonra constantes, así como lastres del pasado, como el sentimiento de culpabilidad por, no solo no proteger a sus hijos de las adversidades, sino por agredir y herir, aunque sea involuntariamente, a su hija. Además, téngase en cuenta, que la obra termina con una súplica al firmamento y que cae el telón, cuando se desploma, bien por desconsuelo, por embriaguez o por justicia divina; final, en todo caso, que deberá reconstruir el espectador.

Posiblemente, el autor calibre y razonase de tal modo. Simplemente para sostener nuestro análisis sobre la importancia y caracterización funcional del personaje, no olvidemos que este sería representado por el popular Enrique Borrás, actor querido por el público, positivamente valorado por la crítica, director de la compañía que representaría el estreno y el

⁶⁹ Distamos sustancialmente del esquema actancial global que ofrece para esta obra A. Onana en su tesis (*Op. cit.* p.371). Creemos que, aunque se fundamenta una lucha contra un sistema oligarca, no se trataría solo contra *Don Antonio*, pues este está valido por numerosísimos apoyos. Además, con la muerte del cacique no se garantiza la abolición del sistema, ya que *Sacris*, por las mismas características que *Don Antonio*, podría ser un continuador. Por tanto, si (O) es la libertad, (Ay) no debe ser considerado *Sacris*. Nos resulta, por tanto, más pertinente entender a *Don Pedro* como (E) y centrar el argumento desde una perspectiva intrahistórica. Más allá de la ideología del autor sobre la lacra que supone el caciquismo en tiempos de la Restauración borbónica, fruto de la corrupción política sustentada por el turno de partidos, la historia se centra en la lucha –muy importante desde el punto de vista psicológico– de la familia Govanes.

que recibe la dedicatoria de la obra, una de las más extensas y emotivas que haya dedicado López Pinillos: «A Enrique Borrás. Gloria y orgullo de la escena española, fraternalmente.»⁷⁰

Terminamos, anotando brevemente la relación entre los personajes (coincidencias en escenas), atendiendo al criterio de pertenencia (horizontalidad de los gráficos de frecuencia). Dichos resultados pueden arrojar luz sobre la cohesión textual del drama.

Es significativo y visual destacar que es en el primer acto donde mayor número de personajes coinciden en escenas (dominantes y testimoniales), momento en que se puede ver cómo interactúan las fuerzas y se presentan y caracterizan los principales roles y relaciones entre ellos. Muchos aparecen como testigos que dan fe a las acciones que trascurren. Tanto es así, que *Tío Manuel*, en su única participación activa en la obra, sentencia: «Pongo mi firma» (1918:13). No obstante, dicha tendencia se va depurando proporcionalmente en las escenas o funciones de los actos siguientes, pues coinciden menos personajes, menos serán los testimoniales y los presentes, los más dominantes de la obra, comparten espacio (diegético y mimético) con aquellos que encarnan su oposición en cada momento, por lo que se va trasluciendo una tensión dialéctica *in crescendo* que da cohesión a la obra hasta que se asesina al cacique. No es hasta la última escena cuando podemos ver de nuevo a varios personajes en el espacio (incluso testimoniales), para imprimir de manera coralaria la función de testigos del *pathos* y *fatum* trágico del protagonista.

4.2.1.e. EL DIÁLOGO: DECORO DRAMÁTICO Y ESTILÍSTICA

Añadimos este epígrafe con el fin de registrar los resultados del análisis de los diálogos y, en concreto el habla, muy marcados y diferenciados según el personaje. Dicha información, que aporta ítems significativos para la caracterización de los personajes y su contextualización decorosa en el argumento, se halla en cada una de las participaciones, en el diálogo. Esto es, como veremos el autor no dedica ni una sola acotación a este respecto. Es en los diálogos donde se percibe que, todos los labriegos –especialmente acentuado en *Sacris*–, utilizan un dialecto rural y registro coloquial, adecuado al contexto de las escenas y secuencias de la obra.

A lo largo de todas las intervenciones, se utilizan los pronombres enfáticos (Ej. «¡Yo solo hablo de usted para elogiarle!» y «yo le estoy agradecido»)⁷¹, pleonasmos (Ej. «claro que diría

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 7.

⁷¹ *Ibid.* p.33.

entusiasmo por su pico de usted...» y «su padre de usted»⁷²) y términos, interjecciones y expresiones coloquiales como las siguientes:

«¡Es un contradiós!» (p.11), «puchera» (p.24), «lechigá» (p.26), «sanfrancia» (p.27), «ha muerto de carpanta» (p.30), «hay que tener poca lacha» (p.30), «chismosos» (p.30), «guiñapo» (p.34), «administre el jicarazo» (p.37), «facha» (p.42), «¡Caray!» (p.44), «se descansó» (p.43), «¡Quiá!» y «¡Cá!» (p.44)...

Además de los coloquialismos, personajes como *Sacris* y *Caramechá* son quienes utilizan un nivel de la lengua más vulgar, lo que evidencia su escasa formación académica, vinculando lo rural al analfabetismo. Solo algunos de los vulgarismos cometidos son anotados por el autor entre paréntesis, como los sintácticos siguientes: «se me ha muerto»⁷³ y «se me sube»⁷⁴.

En cuanto a los vulgarismos fonético-fonológicos, predomina el uso de la síncopa de /d/ intervocal en participios (Ej. «acobardao», «testarúos», «picao»)⁷⁵, contaminándose la pérdida de la fricativa interdental a otras formas («tos» y «toa» por *todos* y *toda*, «deo» por *dedo*, «madaes» por *maldades*, «marío» por *marido*, «apellío» por *apellido*)⁷⁶, así como la alternancia ortográfica de «mesmo»⁷⁷, por *mismo* y casos de apócope (Ej. «pa», «na»)⁷⁸.

En lo que respecta a vulgarismos léxicos, se registran algunos, especialmente en *Sacris* quien, en lugar de utilizar el coloquialismo *meollo*, utiliza «meollá»⁷⁹, «toneras»⁸⁰, en lugar de *tontería*, y «Ande va usté»⁸¹ (en lugar de *Dónde va usted*). Este mismo personaje también monoptonga grupos consonánticos («resino»⁸², por *resigno*) y diptongos («pos»⁸³, en lugar de *pues*), y en más de alguna ocasión utilizan sustantivos incontables como *dinero*, de forma contable «dineros»⁸⁴.

Como es lógico, también se registran numerosos proverbios, sentencias y epifonemas, refranes, metáforas parabólicas y frases hechas, que recogen una de las formas más primitivas del saber: por experiencia. Resulta curioso ver qué tipo de expresiones utiliza cada uno para

⁷² *Ibid.*, p.53.

⁷³ *Ibid.*, p.30.

⁷⁴ *Ibid.* p.49.

⁷⁵ *Ibid.* pp.10 y 42.

⁷⁶ *Ibid.* pp. 21, 22 y 48.

⁷⁷ *Ibid.* p.22. Pudiera considerarse una variedad rural, caracterizada por la tendencia en el uso de arcaísmos.

⁷⁸ *Ibid.* pp. 29 y 42.

⁷⁹ *Ibid.* p.49.

⁸⁰ *Ibid.* p.51.

⁸¹ *Ibid.* p.52.

⁸² *Ibid.* p.49.

⁸³ *Ibid.* p.47.

⁸⁴ *Ibid.* p.22.

entender su visión de la vida, *modus vivendi* e ideología (resultan especialmente curiosos, de entre todos los ejemplos, los que corresponden a los dos líderes antagónicos: *Don Antonio* y *Sacris*):

SISÍ: «Ya está el gato en el agua» (p.10).

DON PEDRO: «Yo lo único que no entiendo es lo que no me conviene entender» (p.15), «Si tocan, a abultar...» (p.21), «Con el alma y la vida» (p.49), «genio y figura...» (p.58).

SACRIS: «La metió en harina», «yo no le agarro la lengua a un mastín rabioso si antes no le arrancan los dientes», «que en casa hay algo que perder», «yo no me comprometo por no comprometer a mis amigos» (p.20), «han soltao la canilla» (p.21), «¿A usted, que le contaría los pelos al demonio?» (p.30), «Uña y carne» (p.51) «pues, pa la gente, es virtù al agua» (p.52).

CARAMECHÁ: «Pero paciencia, que arrieros somos» (p.21).

DON ANTONIO: «Darle aire a los talones» (p.26), «comida de viento y abrigo de palo» (p.30), «No saques los pies del plato» (p.37), «¡Na, que te ha picao la tarántula!» (p.42), «es querer ponerle puertas al campo» (p.56).

En este contexto rural, vinculándolo al analfabetismo y el retraso, también hay numerosas referencias a la religión católica. En no pocas ocasiones, la mayoría de personajes pronuncian fórmulas y expresiones metafóricas e interjectivas de índole religiosa:

CONSOLACIÓN: «¡Gracias al Santísimo!» (p.10).

SISÍ: «Que Dios le guarde», «Vaya usted con Dios, don Antonio» (p.11)

CARAMECHÁ: «Hablo más en serio que un predicador en Viernes Santo» (p.22)

SACRIS: «Gracias a Dios que está aquí», «¡Por Cristo y su Madre Santísima!» (p.22), *referencias a rezos hagiográficos* (p.55).

DON ANTONIO: «¡Jesús!» (p.25), «¡Judas!» (p.31), «Eres mi costilla» (p.37)

Además de todos estos recursos decorosos con el contexto rural que pretende pintar el autor, también es curioso señalar los recursos estilísticos más utilizados por los personajes. Así, se pueden localizar numerosas ironías y sarcasmos en, por ejemplo, las primeras participaciones de *Don Pedro*, en *Sacris* (por ejemplo, al referirse a la bondad del cacique⁸⁵), *Caramchá*, *Pedro Luis*, *Julia* y, sobre todo, en don Antonio⁸⁶. Transcribamos algunos ejemplos:

JULIA: «Ya, ya sabemos que eres muy valiente» (p.78).

DON ANTONIO: [a *Don Pedro*, refiriéndose a su hijo] «¿Estamos orgullosos del fanfarrón?» (p.80).

Es recurrente también, cuando no se anota en acotaciones paraberbales, marcar las pausas, silencios (vinculados con algunas interjecciones como «¡Chss...!»⁸⁷), los posibles peligros y reformulaciones con el uso de aposiopesis. Asimismo, se utilizan morfemas derivativos

⁸⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁶ *Vid. Ibid.*, pp. 27-29, 33 y 47.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

sufijos apreciativos que, además de ahondar en el uso coloquial de la lengua, imprimen connotaciones especialmente despectivas: *-ucho* («comicucho», «pueblucho»)⁸⁸; *-ita* («fulanita»⁸⁹); *-ote* («librote»⁹⁰), *-orrio* («villorrio»⁹¹) y *-illo*, que además del uso peyorativo («mediquillo»⁹²), también es empleado con matiz lastimoso («acabaílo», «corazoncito», «figurita», «carita»)⁹³.

Tratando los recursos estilísticos más reiterativos en el diálogo (incluso percibido en algunas acotaciones), terminamos con el uso retórico que mayor peso tiene a lo largo de todo el drama, valorándose incluso como isotópico e intertextual, pues aparece en muchos de los dramas parmenianos, pero también en numerosos relatos e incluso textos periodísticos del andaluz. Nos referimos al uso de metonimias, símiles y comparaciones con partes del cuerpo, para ejemplificar y moralizar cómicamente. Sirva, para ilustrar lo afirmado, la transcripción del corpus siguiente (la mayoría pronunciados por *Sacris*):

«Me riñe como a un zascandil» (p.13), «La muerte tan servicial como un camarero» (p.15), «Más serio que un predicador en Viernes Santo» (p.22), «su lengua es una campana que no deja de tocar a rebato contra mí» (p.32), «Esta maldita [la lengua] es lo único que no se ha puesto viejo en mí y corre como un chiquillo que se escapa de la escuela» (p.51), «más corta una lengua de mujer que un cuchillo» (p.52)

En una vertiente más crítica y con funcionalidad humilladora se encuentran también estos recursos y, en especial, las animalizaciones. Y es que, como ya hicieran originalmente los persas, «Parmeno» vincula caracteres humanos metonímicamente con lo característico y simbólico de ciertos animales: le sirve para caracterizar funcionalmente a cada personaje y plasmar cómo se proyectan hacia el resto, vinculándolos con una determinada y recurrente fauna (es significativo, por ejemplo, los hipónimos de aves). A continuación, transcribimos algunos, clasificándolos según sus funcionalidades:

- Como insulto: «¡Perros!»⁹⁴.
- Para marcar relación de inferioridad, subordinación (esclavitud): «Pajarillos», «se queda manso», «corderillo», «¿Os habéis convertido en mochuelos?»⁹⁵.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 32 y 61.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁹¹ *Ibid.*, p. 59.

⁹² *Ibid.*, p. 37.

⁹³ *Ibid.*, pp. 53, 87 y 88.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁵ *Ibid.* pp. 25, 29 y 77.

- Para referirse a los díscolos: «lechigá», «Para ése [Caramechá] los que no sabemos andar a cuatro patas somos unos cobardes»⁹⁶.
- Para describir traspaso liberad/amarre: «porque nos han cazao como a zorros», «estoy más entumío que una gallina al salir de un jaulón»⁹⁷.
- Para expresar cautela: «yo no le agarro la lengua a un mastín si antes no le arrancan los dientes»⁹⁸.
- Concepción del pueblo: «piara», el maestro de escuela «es un animal», «carroña con un grajo encima», «son puercos»⁹⁹.
- Mote del cacique: «graznaba usted en competencia con el grajo», «grajo», «este pueblo era un animal en la agonía y yo un grajo que le picoteaba las entrañas»¹⁰⁰.
- Para referirse a las mujeres: «van, como las alondras»¹⁰¹.
- Autorretrato de Pedro Luis cuando emigró: «ambición de águila y una torpeza de topo»¹⁰².
- Para describir a Rojillo: «es un pájaro», «Más ligero ha saltado la tapia, que un corderillo la barrera»¹⁰³.
- Peligro por uso de arma blanca: «Cuidao [...] que esta muerde», «Esta ya no morderá»
- Para referirse al hecho de relatar secretos: «a desbocar»¹⁰⁴

Todas estas características se pueden relacionar, en mayor o menor medida, con el habla de todos los personajes que intervienen en la obra y que viven en el pueblo subyugado por el cacique. De hecho, es curioso observar que, cuanto más arraigado está el personaje al pueblo (medible por la edad), con mayor frecuencia cometen estos recursos, muchos de ellos para reflejar el atraso del entorno e incluso, su analfabetismo.

El único personaje, cuya habla dista diametralmente a estas formas, es *Pedro Luis*. Su habla es más cuidada y respetuosa, neutra de tantas variedades lingüísticas estridentes, decorosamente adecuada a la de un forastero que ha vivido 26 años en el extranjero, en ambientes urbanitas (Buenos Aires) y rodeado de progreso, respeto y libertad. Aun mostrándose humilde ante el resto, *Pedro Luis* hace gala de formación y cultura, ya que no comete ni un solo vulgarismo, se rebajan los coloquialismos (uso estándar de la lengua) y cuida la ortología hasta el punto de ser el único que llega a pronunciar (y se transcribe en sus diálogos) la –d al final de

⁹⁶ *Ibid.* p.26, 23.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 19 y 27.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁹ *Ibid.* pp. 31, 33, 41.

¹⁰⁰ *Ibid.* pp. 23, 33 y 59.

¹⁰¹ *Ibid.* p.43.

¹⁰² *Ibid.* p.44.

¹⁰³ *Ibid.* p.91.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 92.

palabras. Por ejemplo, el recurrente pronombre de tratamiento de cortesía «usté» es pronunciado correctamente «usted» y la tan utilizada palabra «dignidá» es, en boca del hijo de *Don Pedro*, pronunciada «dignidad»¹⁰⁵.

4.2.1.f. ESPACIO Y TIEMPO DRAMÁTICOS

Principalmente desde el diálogo, ponemos atención también a las referencias espacio-temporales en que se inserta la acción dramática. Por ello, nos parece conveniente diferenciar el espacio y tiempo diegético, del mimético. Y es que la categoría mimética siempre será mucho más ajustada, al obedecer al momento de representación, por lo que recoge escénicamente el espacio y tiempos nucleares.

El espacio diegético es el lugar o lugares narratológicos de la trama. Esto es, nos referimos al conjunto de espacios de la historia, que, a diferencia del espacio mimético, no todos se representan, aunque sí son referenciados. El espacio textual diegético de *Esclavitud* es un pueblo, o zona rural, *a priori*, sin precisar, a tenor de la breve referencia paratextual: «Puede la acción desarrollarse en cualquier pueblo de España». Un entorno campestre, repleto de campesinos y labriegos con distinta capacidad adquisitiva y relevancia política. A su vez, la trama principal, que obedecería al espacio mimético o de representación, se desarrolla en la casa de *Don Antonio*, autócrata del pueblo. Pero, a lo largo del texto dialógico, también aparecen otras referencias espaciales a partes del pueblo: la bodega donde se conspira contra el cacique y el lugar donde alberga a los campesinos tras largas jornadas laborales o lugar para celebrar triunfos, como la victoria electoral de *Don Antonio*; el molino del pueblo, referido en una ocasión cuando, por aviso de *Sacris*, está siendo asaltado; el juzgado donde es reclamado *Don Antonio*, la ciudad (sin precisar) donde *Pedro Luis* intenta denunciar el abuso del autócrata y las hazas o campos labrados. Solo el circo donde trabajó *Pedro Luis* cuando emigró del pueblo, es la única alusión espacial no rural.

En otro orden, también nos parece oportuno destacar los signos de carácter temporal. Desde el punto de vista mimético o de la representación, la acción presentada se ambienta externamente en unas coordenadas imprecisas, aunque podrían ser próximas a las del autor, si prestamos atención al tema (caciquismo), a la migración de *Pedro Luis* a Argentina¹⁰⁶ y a la acotación introductoria de escenografía, donde se describe una lámpara de aceite en desuso con

¹⁰⁵ *Ibid.* pp.47 y 45.

¹⁰⁶ Aunque las migraciones de españoles a Argentina han sido reiteradas en la historia, la que lleva a cabo este personaje es, como la que hicieron tantos otros españoles, en época finisecular.

una bombilla eléctrica, detalle que describe el retraso del campo a principios de siglo, con la casi recién llegada de la electricidad. Internamente, el tiempo sucede cronológicamente con una elipsis importante entre los dos últimos actos. Esto es, los actos y escenas avanzan progresivamente, permitiendo el desarrollo de la acción nuclear ocurrida a lo largo de un día: mañana, mediodía y noche, en cada uno de los tres actos, respectivamente. Por tanto, se puede acotar el tiempo textual mimético de la obra desde la primera intervención exclamativa de *Natividad* («¡Ahí viene!») hasta la última declaración de *Don Pedro* entrecortada y declamada («¡Sí vive...! ¡Sí vive...! ¡Señor, dispón ahora de mí!»).

Sin embargo, se aducen otras referencias temporales a lo largo de la historia, capitales para interpretar las tensiones y acción dramática presentada en escena. Estas siempre son anafóricas, ya que son referenciadas por los personajes como pretéritas. Nos referimos, por ejemplo, a la conspiración protagonizada por *Sacris* contra el cacique días u horas antes de la votación (inicio de la acción dramática) y enormes referencias al mundo pasado de la familia Govanes, alusiones realmente simbólicas y decisivas para comprender la tensión de dicha familia y el desarrollo de la acción dramática de la pieza. En este sentido, el tiempo más pretérito referido se sitúa cuando *Don Pedro* ostentó un importante cargo militar. Su situación era óptima y honrada hasta que vira a la desesperación cuando murió su mujer, hecho que le llevó a una concatenación de hechos luctuosos y deshonorados: la ruina, el alcoholismo, perder su posición militar e incluso, al intento de suicidio. En ese contexto de consternación, *Julia*, aún siendo niña, no recibió los cariños demandados a su padre, hasta el punto que, en una ocasión, fue, como no olvida *Don Pedro*, violentamente empujada. También el trato con su hijo *Pedro Luis* entendemos que fue conflictivo, hasta el punto que el primogénito decidió emigrar a Buenos Aires cuando tenía diez años y no regresaría hasta los treinta y seis, según la información que aparece en la página paratextual de reparto.

Estas referencias a tiempos pasados aludidos también son importantes para entender el «amarre» moral y económico de *Don Pedro*, y por extensión, de toda la familia al cacique, quien le ofreció una ayuda económica, al ofrecer un cargo de administrativo en el Ayuntamiento. Aunque estas informaciones se van aportando con cuentagotas mediante diálogos íntimos entre él y el cacique o con *Julia*, son relevantes por su función determinista. Esto es, de aquellas situaciones, entendemos las presiones y relaciones deudoras de la familia Govanes con el *veneguismo*. Incluso, determinaría la verdadera tragedia de *Julia*: sufrir en silencio, para no ahondar en la decadencia deshonorosa de su padre, la violación de *Don Antonio*.

Con todo lo anotado, estas referencias espacio-temporales quedarán más matizadas, detalladas y perfiladas cuando se pongan de relieve y analicen los códigos no lingüísticos de ciertas acotaciones, punto que prestamos atención a continuación.

4.2. 2. Códigos no verbales

En este epígrafe analizaremos el conjunto de indicaciones para la escenificación de la obra, códigos importantes que deben interpretarse adecuadamente para posibilitar una determinada *performance* de la obra.

La información sobre estos códigos no lingüísticos que afectan a la acción, al diálogo y personajes de la obra están representados principalmente por las acotaciones y didascalias que escribe y explicita el autor, para su posible representación o para una lectura donde se infieran datos importantes sobre proxémica, paralingüística, maquillajes, vestuario y demás utilería o atrezzo. Ajustarse a estas indicaciones que aporta el autor es trascendental para una representación ajustada a las intenciones del creador. Sin embargo, recordemos que los directores y actores son quienes decodifican e interpretan definitivamente en escena. Curiosa es la siguiente anécdota que traemos a colación sobre este respecto, para inferir la importancia de las acotaciones. Confiesa R. M.^a Valle-Inclán en una carta a su mujer:

«Yo no conozco tortura mayor para mi sensibilidad estética que ver representada una obra mía. Todo es distinto de lo que yo había pensado. ¿Tiene algo que ver la representación con las acotaciones que pongo? Estoy seguro que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer, mucho más acabada que una representación.»¹⁰⁷

Por tanto, la información que aportan las acotaciones es de gran utilidad, ya que tienen la función de describir los actos y sostener los ejes contextuales de espacio y tiempo. Además, en muchos dramas como en *Luces de bohemia* de Valle-Inclán tienen una función poética, pues son textos de enorme y fina belleza estética, cualidades que también pueden verse en muchas de las acotaciones que «Parmeno» introduce en el texto de *Esclavitud*.

Para el análisis de estos sistemas, aunque se han propuesto numerosos modelos de sistematización de los códigos no lingüísticos, nos basaremos en el propuesto por Fabián

¹⁰⁷ «Cartas inéditas de Valle-Inclán» publicadas por Leda Schiavo en *Ínsula*, núm.398 (enero de 1980). En RAIMUNDO FERNÁNDEZ, Ángel, «El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y “Luces de Bohemia”» en *La literatura, signo teatral* (cap.VIII), 1981, p.251.

Gutiérrez Flórez, al considerar que el suyo facilita la labor de ordenamiento y exposición de los resultados. Sin embargo, no obviaremos información pertinente de otras muchas propuestas (Ej. T. Kowzan), que comparten la relevancia de hacer constatar explícitamente qué signos tienen que ver con el actor (expresión corporal y apariencia externa) y cuáles son los canales de percepción (visual y/o auditiva).

En términos generales, el tipo de acotación más utilizada en la pieza analizada es la que aporta información paralingüística. Esto es, «Parmeno» utiliza recurrentemente, con cuidado y detalle, las informaciones de tipo gestual y tonal; es más, los actores deben tenerlas en cuenta conjuntamente, ya que gesto y tono van imbricados en numerosas ocasiones, como puede verse en el ejemplo siguiente: «DON ANTONIO. Con tono y gesto agresivos»¹⁰⁸. Las acotaciones de movimiento y distancia (kinésicas y proxémicas) también tienen un peso formidable en la obra. Es más, por la estructura y tensión argumental, en los primeros actos tienen mayor presencia las primeras y, en el último acto, momento en que se suceden violenta y hasta precipitadamente las acciones, predominan las de movimiento. Finalmente, destacaremos las informaciones puntuales, aunque desarrolladas –y quizá las más poéticas–, que se aportan sobre iluminación, decorados, vestimenta, adornos y objetos presentes. Tratémoslo, poco a poco, en los epígrafes que siguen a continuación.

4.2.2.a. CÓDIGO COMPLEMENTARIO DE LOS PERSONAJES: SUBCÓDIGOS PARALINGÜÍSTICOS, KINÉSICO-PROXÉMICOS Y OTROS ASPECTUALES

Si atendemos a los elementos paraverbales, vinculados con los personajes y escénicamente percibidos por canal auditivo, nos fijaremos, en primer lugar, en las acotaciones tonales. La información aportada es tan relevante en este drama que se pueden considerar como uno de los tipos de acotaciones más repetitivas y abundantes a lo largo de toda la pieza. Es más, son muy cuidadas por el autor y con abundantes matices, a diferencia de otros tipos como las de entrada y salida que, como veíamos, incluso son obviadas en algún caso aun siendo relevantes.

Y es que, con las tonales, además de entender mejor las relaciones entre los personajes, se facilita el perfil de los caracteres, uno de los elementos más importantes del drama, ya que, sin entrar ahora a analizar su significación, con estas acotaciones se intenta poner de relieve dos mundos en constante tensión dialéctica en relación con el sistema político que experimentan: opresión-presión. Así, por ejemplo, aunque en general hay mucha vehemencia y modalidades exclamativas y exhortativas, podemos diferenciar el tono tranquilo y sosegado, amenazante e

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p.56.

imperativo de los adeptos del *veneguismo*, frente al de los opositores o subyugados, que se expresan, según las circunstancias, con mayor hipocresía, mutabilidad y vacilación: o bien con tono complaciente, estoico e irónico ante la presencia de *don Antonio*, o bien con mayor ira y vehemencia en situaciones de absoluta o relativa soledad. Veamos algunos ejemplos:

Adeptos al <i>veneguismo</i>			Opositores /subyugados		
Sisi	<i>Alegremente</i>	p.10	Julia	<i>Con timidez</i>	p.11
	<i>Afable</i>	p.13		<i>Con humildad</i>	p.12
Rojillo	<i>Zumbón//</i>	p.91		<i>Llorando</i>	p.13
	<i>Con socarronería//</i>			<i>Suplicante</i>	p.14
	<i>Con firmeza//</i>			<i>Con amargura // Sollozando //</i>	p.15
Don Antonio	<i>Con frialdad</i>	p.27	Don Pedro	<i>Con indignación//</i>	p.13
	<i>Cruelmente</i>	pp. 29, 33		<i>Rencorosamente//</i>	
	<i>Con desprecio</i>	p. 32		<i>Temblando de cólera//</i>	
	<i>Riéndose</i>	pp. 44, 46	Sacris	<i>En voz baja, después de asegurarse de que están solos</i>	p.19
		<i>Fingiendo una decorosa reprobación.</i>		p.22	
			<i>Candoroso</i>	p.50	

Sin embargo, para poder extraer mayores conclusiones significativas, clasificaremos en un corpus las acotaciones tonales registradas, vinculándolas con cada personaje (en paréntesis, la página donde se halla):

JULIA GOVANES

Se expresa con invencible timidez (10) Con timidez (11) Con resolución (11) Con humildad (12) Llorando (13 y 14, 16, 67, 72, 83) Suplicante (14, 17) Con amargura (15) Sollozando (15, 66) Con dolorida indignación(15) Casi espantada (16) Apenada (16) Comprendiendo lo que desea su padre y resignándose a complacerle (17) Encontrando una salida gallarda (17) Sencillamente (18) Con asombro (18) Conteniendo las lágrimas (35) Con rubor y tristeza (36) Triste y avergonzada (46) Sin conseguir dominar sus nervios (63) Cediendo irreflexivamente al pavor (63) Dominándose, pero sin conseguir que su voz sea firme (63-64) Con sinceridad (64) con melancolía (65) Conteniéndose (65) Riendo entre lágrimas (66) conteniendo las lágrimas (66) con altivez (67) conteniendo los sollozos (67) inquieta (67) Alzando la voz medrosamente (73) Como si le oprimiese en el corazón un presentimiento (73) Estremeciéndose (74) Con angustia (74) Con la voz trémula (74) melancólicamente (74) Timidamente (75) Sonriendo con melancolía (75) Con firmeza (75) Con energía (76) Con amargura (76) Con inquietud (78) Enérgica (78) Con valentía (78) Con decisión (79) Con dulzura (82) Apenada (82) Trémula, mas con ardorosa resolución (84) Con dolor vivísimo (84) Quejándose con la voz estrangulada (85) Con un hilo de voz que parece que se va a romper (85) Con mansedumbre (85)Conteniendo el llanto(85) Enérgicamente (89).

CONSOLACIÓN

Habla con la serenidad de las criaturas que se creen en posesión de la verdad (10). Desdeñosa (12) al oír a su marido a recobrado la tranquilidad (24) orgullosa y emocionada a su marido (25) Llorando (29) Amedrentada (36) Principia a gimotear (36) Espantada (37) Nerviosamente (42) Sonriéndose (43) recelosa (75) Sin disimular su alegría (75) Con ansiedad (75) Con súbita tristeza (75) Decidida (75) Entre avergonzada y triste (76) resignada (76) malignamente (76) Sencillamente (77) Con temor (77).

NATIVIDAD

Afectuosamente (73) En tono de cariñosa reprimenda (74) Reaccionando valerosamente (74) Con energía (74) Entre sorprendida y asustada (74).

DON PEDRO GOVANES

Con indignación (13) Rencorosamente (13) Temblando de cólera (13) Riendo sarcásticamente(13) Algo amansado (14) Con fiereza (14) Sublevándose ante la idea de que le crea su hija humillado (14) Entre avergonzado e iracundo (15) Excitándose (16) Con una ternura simulada (16) Casi llorando de rabia (16) Irónico (17), Alzando la voz para que le oiga Julia (17) Escandalizado (17) Haciendo la última concesión a su soberbia (17) fingiendo indignación (17) sin perder su dureza, pero en tono confidencial (18) Con la ternura que engendra el alcohol (19) Alto (19) Bajando la voz (20) Asombrado (20) Asustado (20) Amenazador (22) Con energía (23, 32) Avergonzado (24) Tembloroso (32) Excitado (32) con la voz nublada (32) con la voz velada (32) A punto de llorar (33) impetuosamente, olvidando por un momento su inferioridad (34) Con lágrimas en la voz (34) Con una emoción que le enronquece (38) herido en su corazón y orgullo (46) Con pueril entusiasmo (58) riéndose (58) apenado e iracundo (58) arisco (58) Con sorda cólera (58) Sobreaviso (59) Con petulancia (59) Con algún desconcierto (60) Alterado (60) Temblando de ira (60) amenazador (60) Amansado (60) Con creciente emoción (60) Con la voz mojada en lágrimas (60) Con ansiedad (61) Temblando (61) Excitadísimo (61) indignado (62) lívido de furia (62) Alarmadísimo (71) Con una mezcla de miedo, ira y dolor (71) Con una excitación que poco a poco va haciéndole perder el dominio de sí mismo (72) Con ira (72) Conteniendo el llanto (72) Sombriamente (80) Con una debilidad de vencido (80) con melancolía (80) Abrumado (81) humildemente (81) Entre resignado y empavorecido (81) Iracundo (82) Excitándose (82) Exaltado por la contradicción (83) Temblando de cólera (83) con más sorpresa que ira (84) Atontado por el golpe sin comprender todavía con claridad (84) Con espanto al presentir la verdad (84) Con la voz ronca (84) A gritos (84) Temblando convulsivamente (84) Con desesperación (86) Ahogado por los sollozos (86) Con infinita amargura (88) Con desesperación (88) Con la voz ronca, después de socarrarse por un trago (89) Llorando (90) Con la furia del alcohol (90) Con espanto (90) Amedrentado (92) Con tristeza (93) Con sencillez (93) Con pavor (94) Horrorizado (94) Con un terror casi supersticioso (94) Temblando de emoción y como si rematase un soliloquio mental (95) Apenado(95) en tono de protesta Con gravedad (95) Con extraña solemnidad (95) Con la voz alterada (95) Torvamente (96) Con angustia y terror (96) Con una terrible exaltación (96) Trémulo como si desvariase (96) Con un espanto y un dolor tan agudos que le dan tonos sobrenaturales a su voz. (98) Ahogado por los sollozos (99).

PEDRO LUIS GOVANES

Conmovido (38) emocionadísimo (38) Con precipitación (38) sonriente (39) Sonriendo (47) un poco sorprendido (50), ocultando la inquietud que le asalta (50) Disimulando su ansiedad (51) Dominándose (52) Con gravedad (52) Con severidad (52) Con frialdad y energía (52) con frialdad (53) Calmosamente (54) muy serio (55) con viveza (56) incisivo (56) con energía, mas sin perder la serenidad (56) Dominando sus nervios (57) con serenidad (57) con alegría (57) Firmemente (58) Cariñoso (58) respetuosamente (58) dolorido y airado (59) Con amargura (60) vacilante (61) afligido, pero resuelto (61) bajando la voz (61) amargamente (62). Con dignidad (62) Violentamente (62) persuasivo (65) hondamente emocionado (65) Con amargura (66) temblando (67) estremecido por una cólera que le incendia los ojos (67) Calmoso (69) reprimiendo su cólera (69) Hablando con lentitud (69)

imperturbable (70) *a punto de estallar* (71) *Con energía* (72) *Apesadumbrado* (72) *Sombríamente* (93) *Con impaciencia* (93) *Con amorosa lástima* (93) *Con ternura* (93) *Con viveza* (93) *Con fría resolución* (94) *Con bravura* (95) *Con ansiedad* (96) *conteniendo un sollozo de entristecimiento* (96) *Con energía* (97) *Suplicando angustiosamente* (97) *Con desesperación* (98) *Llorando de alegría* (98).

DON ANTONIO VENEGAS

Con un desdén y un despego que no se toma la molestia en encubrir (25) *Rechazándola* (25) *Con despreciativa acerbidad* (25) *Con despreciativa acerbidad* (25) *Con irritación* (26). *Con malevolencia* (26) *Con ironía* (26, 33) *Con seriedad burlona* (27) *Con frialdad* (27) *Cruelmente* (29, 33) *Con acritud* (30) *Sin pizca de afabilidad* (30) *Asqueado* (31) *Con bárbara energía* (31) *Con fiereza* (31) *Con desprecio* (32) *Sombríamente* (33) *Con feroz energía* (33) *Torvamente* (33) *Con aviesa intención* (34) *Benévolo* (35) *Con brusquedad* (36) *con severidad* (36) *Gravemente* (37) *Sorprendido y tranquilizado* (39), *halagado en su orgullo* (39) *Soltando la risa*(42) *Con frialdad* (42) *con tranquilidad absoluta* (42) *indulgente* (43) *Con satisfacción* (44) *Con petulancia* (44) *Con suficiencia* (45) *riéndose* (44, 46) *Socarrón* (47) *Con sorpresa* (47) *con interés* (47) *poniéndose en guardia* (55) *verdaderamente asombrado* (55) *echándose a reír de pronto* (55) *Ambiguamente* (55) *con bárbaro desdén* (55) *se ríe* (55) *con grosería* (56) *con tono y gesto agresivos* (56) *visiblemente alterado* (56) *conteniéndose* (56) *Cogido de improviso* (57) *imperturbable* (57) *Con obcecación malévola* (57) *Volviendo a alterarse* (57) *Con desdén* (57) *Con frialdad* (57) *Con socarronería* (58) *Secamente* (69) *Con bestial tozudez* (70) *con violencia* (70) *burlándose* (70) *Conteniéndose, después de unos instantes de lucha interior* (71) *Desdeñoso* (71) *Adusto* (77) *violentamente* (77) *Groseramente* (78) *Con dureza* (78) *Con severidad* (80) *Agresivo* (80) *Con saña* (81) *Con inquietud y fiereza* (98).

SACRIS

En voz baja, después de asegurarse de que están solos (19) *Diciendo con la expresión todo lo contrario de lo que dice con las palabras* (20) *Aún más bajo* (20) *Muy tranquilo* (20) *Atajándole* (20) *Con indignación* (22) *Fingiéndose una decorosa reprobación* (22) *Imperativamente* (23) *Como si le hubieran herido en su lealtad* (28) *Alegremente* (47) *riéndose* (47) *Amablemente y fingiendo una respetuosa timidez* (49) *Dándole un valor extraordinario a la confianza* (49) *riéndose* (49) *Grave* (49) *Con una ambigüedad graciosísima* (50) *candoroso* (50) *Con alegría de un hombre de bien* (50) *como una monjita alarmado* (50) *Adulador* (50) *Bajando la voz* (50) *como avergonzado de su indiscreción* (51) *como sorprendido* (51) *Como si no le hubiera oído* (52) *fingiéndose un gran asombro* (52) *Como si comprendiera de súbito y como si le molestase comprender* (52) *Simulando un terrible disgusto* (53) *con la violencia de un hombre digno obligado a revelar lo que ocultaría por su gusto* (53) *Con leve inquietud* (54).

CARAMECHÁ

Sombríamente (23) *riéndose con ferocidad* (23) *Burlándose* (23) *Lívido* (29).

ROJILLO

Zumbón (91) *Con socarronería* (91) *Con firmeza* (91).

SISÍ

Alegremente (10) *Torpemente* (13) *Afable* (13).

TÍO MANUEL

Como puede verse, los personajes que hemos valorado como dominantes son aquellos, como es lógico, que tienen referenciadas mayor número de estas acotaciones. De entre estas, cabe destacar las acotaciones tonales relacionadas con *Julia* y *Don Pedro*. En la mayoría de las ocasiones aparecen pronunciando palabras sollozando o directamente llorando, cuando no gritando, lo que refleja el contexto de tristeza, opresión, soledad e incluso, melancolía. Además, la rabia y las emociones son contenidas. Solo en ocasiones se exteriorizan, pero pocas veces van acompañadas de acciones por miedo, falta de voluntad de poder y de acción. Sin embargo, la relación entre estos personajes implica que el tono varíe según progresa la trama y, por ende, su relación. En un principio, es recurrente el uso del tono de reproche, ira y cólera por parte del padre hacia una hija que se expresa con tristeza, reprimiendo estoicamente el dolor. El tono de ambos cambia cuando son capaces de reconciliarse. Las lágrimas vertidas son de emoción y, aunque reprimidas, entonces denotan una relativa paz y deshago.

Pedro Luis es el personaje que habla, aunque con prudencia, decidida y enérgicamente, incluso ante *Don Antonio*, a quien llega a amenazar, sin perder el tono tranquilo. Es un personaje afable, especialmente cariñoso con su familia, con quien tiene un sentido de deuda, empatía y justicia, sentimientos traslucidos en su tono.

El de personajes como *Don Antonio* y, sobre todo, el de sus secuaces (*Rojillo* y *Sisi*) son constantes, lo que evidencia que gozan de cierta superioridad y confort para obrar con mayor libertad y despotismo. Solo el tono y acciones de *Pedro Luis* pueden hacer vacilar sus reacciones y modulaciones de voz. En el lado opuesto, *Sacris* y *Caramechá* también experimentan pocos cambios en sus intervenciones: mientras *Caramechá* habla con cólera desmedida, *Sacris* acostumbra a obrar con hipocresía por prudencia. También *Natividad* es un personaje plano que, con su tono, intenta conseguir paz y sosiego, ante tanta tensión entre el resto de personajes y equilibrar miedos como los de *Julia* y luchas interiores como las de *Consolación* que siempre se muestra desconfiada y humillada, principalmente, por el trato público de su marido, *Don Antonio*; solo la aprobación de este hace que se exprese con cierta alegría.

Si prestamos atención al acento, muy marcado y diferenciado según el personaje, dicha información, como decíamos más arriba, se halla en cada una de las participaciones de los personajes: el autor no dedica ni una sola acotación a este respecto. Es en los diálogos donde se percibe que, todos los labriegos –especialmente acentuado en *Sacris*–, utilizan un dialecto rural y registro coloquial. Es más, aunque no se explicita el pueblo o zona rural donde se ambienta el drama por la nota espacial introductoria («Puede la acción desarrollarse en cualquier

pueblo de España¹⁰⁹»), una aproximación dialectológica a los diálogos, al primar el coloquialismo y aflorar el uso que escapa del freno de la norma, nos llevaría a atinar que la acción se contextualiza en una zona rural sureña –quizá andaluza–. Esto es, aunque ya hemos señalado ideolectos y sociolectos en el análisis de los diálogos, resultan significativos los ejemplos siguientes para ver cómo aflora el dialecto andaluz. Véanse apócopos como el del apodo de *Caramechá* (Caramechada), la confusión de fonemas en palabras como «alvierte»¹¹⁰, en lugar de *advierte*, o la referencia a los niños de Écija¹¹¹, en la conversación siguiente, entablada entre *Caramechá* y *Sacris*:

SACRIS. *Fingiendo una decorosa reprobación.* ¡Hombre, hombre, hombre...! ¡Por Cristo y su Madre Santísima...! ¡Mire que meterse también en esas cosas, cuando después de los despueses, don Antonio es un niño...!
CARAMECHÁ. ¡De Écija!¹¹²

Pese a ello, estas variedades podrían no ser del todo significativas si se analizan como diatópicas, ya que podrían analizarse como distráticas. Además, a diferencia de algunas novelas de López Pinillos como *Cintas Rojas*, donde sí se reproduce fielmente el dialecto andaluz, en este drama las posibles muestras de dialecto son más bien fortuitas.

En cuanto al acento, la nota discordante es el de *Pedro Luis*, el forastero que viene de la ciudad, y su habla, por ende, es más urbanita, con una ortología más cuidada y registro estándar.

Para concluir la descripción analítica del código paraverbal, resulta también pertinente destacar las pausas y silencios que progresan en la obra, sustanciales en un drama de tensión psicológica constante. Aunque no hay acotaciones de este tipo en demasía, se podría concluir que el uso de los silencios prima en momentos de tensión entre personajes para dilatar el suspense ante una reacción o acción. Como es lógico, la mayoría de silencios son llevados a cabo por el elenco de personajes ante el cacique (*Consolación*, *Sacris*, *Don Pedro*, principalmente), quienes callan sus pensamientos y se autocensuran por miedo a reprimendas o, simplemente, huyendo de la cólera de *don Antonio*. Solo en una ocasión, *Don Antonio* calla

¹⁰⁹ *Ibid.* p.5.

¹¹⁰ *Ibid.* p.50.

¹¹¹ Lógicamente, *Caramechá*, con este desaire burlón y sarcástico, se refiere a los siete niños de Écija que combatieron en esta localidad andaluza contra las tropas de Napoleón. Aunque la expresión también es conocida fuera de Andalucía, es evidente que hay indicios para vincular la ambientación argumental con un pueblo andaluz. Recuérdese, a este propósito, el vínculo natal del autor con Sevilla y que, en otras piezas teatrales de López Pinillos, sí se especifica la ambientación rural andaluza. En el paratexto de *La casta* (1912) se lee: «La acción se desarrolla en un pueblo del Sur de España, en un día de Mayo [SIC]» y en el de *El pantano* (1913): «La acción, en un pueblo del mediodía de España en Septiembre». Interpretamos que, si en este caso, como también en otros, no lo hace, es para evidenciar que el sistema caciquil denunciado en la obra, no solo afectaba a los pueblos andaluces.

¹¹² *Ibid.* p.22.

cuando es sorprendido por la inesperada sinceridad de *Pedro Luis*, momento que se aduce el antagonismo recíproco y, proféticamente el desenlace. A partir de entonces, escudriña al único rival que le puede hacer frente:

PEDRO LUIS. En el pueblo hay quien asegura que yo he venido a matarle a usted. [...] Lo que me ha preocupado es su origen, porque aseguran que vengo a matarle los que afirman que no ha sabido usted respetar a mi hermana.

DON ANTONIO. *Ambiguamente*. ¡Ah! *Después de una pausa*. Y a la opinión de esa gente ¿le concede usted algún valor?¹¹³

La prudencia también provoca que haya silencios entre *Julia* y *Consolación*¹¹⁴, rivales sin querer, al medir su relación íntima con el cacique; entre *Don Pedro* y *Pedro Luis* al reencontrarse, después de discutir, para mantener en vilo al público sobre sus posibles reacciones¹¹⁵... Sin embargo, las pausas también aparecen para evidenciar la falta de cultura y razonamiento paleta de Sacris, cuando en reiteradas ocasiones *Pedro Luis* le intenta sonsacar información sobre la verdadera situación de su familia¹¹⁶.

En otro orden, visualmente son percibidos los signos de índole kinésica y proxémica. Esto es, es relevante también prestar atención a los signos no lingüísticos recogidos, principalmente, en las acotaciones mímicas o gestuales, los movimientos y distancias entre los personajes.

Gestualmente, ya hemos comentado que estas acotaciones van muy vinculadas con las tonales, hasta el punto que muchas son incluidas en una misma por el autor. Y es que resulta complicado deslindarlas, tal como advierte el profesor de psicología de la Universidad de Chicago, David McNeill, pues el gesto se realiza de forma holística: con el habla, son parte de un mismo código y acto de representar, por lo que constituyen una misma unidad de significado. Por consiguiente, no sería posible una descomposición de una gramática gestual, por ser inherentes al tono y habla (1985b: 350-371). Aun así, teniendo en cuenta estas precauciones, aún podríamos colegir que las informaciones mímicas que aporta el autor son más bien rítmicas, ya que son gestos que acompañan al énfasis del habla de los personajes. Destacamos las siguientes a modo de ejemplo (entre paréntesis, la página donde se halla):

JULIA: *con temerosa prudencia, como si estuviese bajo la presión de una amenaza, y se expresa con invencible timidez (10), Procura sonreír con indiferencia, pero en la alteración de su rostro se comprende que ha escuchado (62-63), Avergonzada (63), rompe a llorar (63), Permanece cabizbaja, sin bríos para contestar*

¹¹³ *Ibid.*, p.55.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.90.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

(63), con un cariñoso apretón de manos, demuestra su agradecimiento [a Consolación] (77).

DON PEDRO: Con un gesto de desdén (15), Sin perder su dureza (18), Asombrado (20), Asustado (20), Abrumado por la burla (27), disimulando el temor que siente (31), con las manos trémulas (32), A punto de llorar (33), Dejando correr sus lágrimas (38), mira Julia con sorpresa y dolor (64), Don Pedro entra con precipitación, empuñando la faca del Rojillo, lívido y temblando convulsivamente, retrocede empavorecido (96), Don Pedro y su hijo le miran como petrificados (97), Con una desesperación que le transfigura (98), la mira con desdén y bebe un trago mayor, que le fuerza a toser angustiosamente (82), Bebe desafiándola con los ojos (82).

PEDRO LUIS: Con una emoción que solo es traicionada por un leve temblor de las manos y un ligerísimo enronquecimiento (68), con el temblor de las manos y la ronquera más pronunciados (71), Con una frialdad amenazadora (70), Con una serenidad que desconcierta al cacique (70).

SACRIS: Diciendo con la expresión todo lo contrario de lo que dice con las palabras (20), Fingiendo una decorosa reprobación (22), Disimulando su alegría (23), Con una expresión tan candorosa como un recién nacido y sin que le azoren las risas (27), Como si le hubieran herido en su lealtad (28).

CARAMECHÁ: Sombríamente (23), riéndose con ferocidad (23), burlándose (23) se ríe silenciosamente (24).

CONSOLACIÓN: al oír a su marido ha recobrado la tranquilidad (24), sin atreverse a mirar con una excitación que solo se manifiesta en la furia con que retuerce su delantalillo (36), Rompe a llorar (42), la mira con sorpresa [a Julia] (75), Bajando la cabeza (76).

DON ANTONIO: Con un desdén y un despego que no se toma la molestia en encubrir (25), Rechazándola (25), Con despreciativa acerbidad (25), Con brusquedad (26) Con seriedad burlesca (27), Con frialdad (27), Con una risa feroz (28), mirando con encono (31), Entre sorprendido y amoscado (34), Sonriéndose (36), Mirándola con ira [a consolación] (36), mira a Pedro Luis con recelosa atención (39), mira receloso a su huésped (55), Con mirada agresiva (69), Cada vez más descompuesto (70), Don Antonio hace un gesto de sorpresa y clava en ellos sus ojos torvamente (97).

Como puede verse, en este drama de tensión psicológica con caracteres enfrentados dialécticamente, los gestos, junto con el tono, son más importantes incluso que los movimientos. Los más significativos podrían ser las risas, las lágrimas, el disimulo y los distintos tipos de miradas.

Precisamente, en cuanto a los movimientos realizados por los personajes, las acotaciones que los recogen están vinculadas con las acciones realizadas. Aunque no son relativamente muy numerosas, podemos destacar algunas, quizá las más simbólicas. Por un lado, las entradas y salidas por los distintos espacios presentados: portón de entrada, arcos hacia el patio, galería y puerta hacia la habitación de la derecha. En este sentido, algunos personajes como *Sisí*, que

permanecen poco en escena, realizan en numerosas ocasiones este tipo de acción, así como el resto de servicio: entran y salen para satisfacer las solicitudes encomendadas por otros.

Destacan también movimientos como los apretones de manos al presentar por primera vez personajes (Ej. *Pedro Luis* al cacique, o a *Sacris*) y sellar pactos y reconciliaciones como el de *Julia* y *Consolación*. El posar una botella de alcohol para beber es otro movimiento recurrente, por ejemplo, en *Don Pedro* (ACTO III) o con ayuda de su hija: «Julia le aplica la botella a los labios y el viejo empujándola con los puños, bebe ansiosamente»¹¹⁷, así como, consecuentemente, el desplazarse tambaleándose con síntomas de ebriedad. Las mujeres, en general, suelen bajar la cabeza y mostrarse bastante estáticas en escena, aunque de *Julia* es significativo el movimiento de besar las manos a su padre, rindiéndole pleitesía, cariño y respeto, y de *Consolación*, los intentos de abrazar a su marido aun los rechazos, incluso agresivos, de este.

Precisamente del cacique, los movimientos más repetidos y simbólicos son los correspondientes a las risas (en distintos grados de intensidad) y el señalar inquisitivamente con el dedo; y de los más agresivos, destacan los manotazos o empujones a su mujer, tirar objetos, golpear con ellos (Ej. con la vaina de la faca a *Caramechá*) o desenfundar su revólver. Finalmente, de *Pedro Luis*, ponemos de relieve los arrumacos y abrazos tendidos a sus familiares, así como el inesperado disparo final con que ejecuta al cacique. Aunque, sin duda, uno de los movimientos más simbólicos se produce al finalizar el drama, con una acotación de movimiento, correspondiente al desplome de *Don Pedro*.

Por algunas de estas acotaciones, también se calibran las distancias que se producen entre los personajes, muchas de las cuales evidencian la estrecha cercanía e incluso contacto entre ellos: abrazos; el ayudar a los amarrados, bien a beber, bien a desamarrarlos; el musitar contra el cacique y la confesión de secretos; las amenazas y las intimidaciones; abrazos («*Julia* oculta el rostro en el pecho de su hermano»¹¹⁸) y el estrechar las manos, o incluso los golpes físicos del cacique, por ejemplo a *Caramechá*, tras «*queda[rse] frente a Caramechá*»¹¹⁹, o el intento de *Don Antonio* de retener a *Pedro Luis*, a quien ase para intentar matarle. Más allá de estas, las demás informaciones de esta índole están orientadas para situar a los personajes en la escena y en relación con el decorado u objetos presentes. Algunos ejemplos, en este sentido, se registran a continuación (entre paréntesis, la página donde se halla):

¹¹⁷ *Ibid.* p. 17.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

JULIA, sentada en uno de los sillones, mira hacia el patio melancólicamente, y CONSOLACIÓN y NATIVIDAD, junto al portón entreabierto, examinan con impaciencia la calle. (10), DON ANTONIO. Desde el zaguán (24), JULIA. Desde el patio (35), NATIVIDAD. Junto al velador (41), DON ANTONIO. Desde el patio (41), SISÍ. Desde el patio (48), DON ANTONIO. Apoyándose en un sillón para no caer (98)

Terminamos el análisis de los códigos del complementario de los personajes con el registro de otros signos de índole aspectual. Esto es, se trataría de contemplar otras acotaciones –en la *performance* también captadas por canal visual–, relacionadas con materiales auxiliares, vestimenta, maquillaje y adornos de los personajes.

Se puede ver la información de vestimenta, maquillaje¹²⁰, principalmente, en las acotaciones descriptoras de personajes, cuando estos irrumpen en escena por primera vez. Después de ello, pocos personajes presentan alternancia o variación, salvo algunos femeninos como *Julia* y *Consolación*.

Por lo general, debemos imaginarnos que los personajes van caracterizados como labriegos y campesinos, generalmente con colores pardos y luctuosos. Sin embargo, hay ciertas diferencias que deben constatar. Por ejemplo, la guisa de los varones cambia sustancialmente según su *modus vivendi*, funciones y actividad, o bien según su estado moral. Así, por ejemplo, *Tío Manuel*, que funciona como antonomasia de la mayoría de pueblerinos, viste con trajes raídos y sucios, muy distintos al del cacique. Además, aunque –deducido por extensión– todos se enfundan sombrero/gorras, estos presentan algunos matices y son distintos según su estatus social dentro de la jerarquía *veneguista* y su posición económica (Ej. *Don Pedro* con sombrero flexible, como el de *Don Antonio*, aunque el de este, amplio de alas...).

Aunque las descripciones de algunos personajes son escuetas y por ello, debemos hacer mayores esfuerzos para imaginármolos, a veces gracias a la extensión metonímica de los otros, vemos cómo visten los varones, describiéndolos –sea dicho de paso, tirando de hipérbolos caricaturescas con regusto picaresco– en este tipo de acotaciones introductorias (entre paréntesis, la página donde se halla la acotación):

SISÍ: *Es un hombre espigado y cenceño (10), Llega sudando bajo el chaquetón de gala, y sus ojos brillan de entusiasmo (10).*

DON PEDRO *es un hombre de gran corpulencia, cuyo organismo está arruinado. [...] Lleva un traje oscuro de americana, una camisa floja, un sombrero flexible y unas botas nuevas sin lustrar (12). [En ACTO III] Trae la capa derribada sobre un hombro y el sombrero encasquetado en la coronilla (80).*

¹²⁰ A lo largo de la obra no hay acotaciones de las que de aduzca información sobre los peinados (ni siquiera, puede deducirse de los diálogos).

TÍO MANUEL *es uno de esos labriegos que, a fuerza de estar solos, han perdido el hábito de hablar. Su ropa, muy pobre y muy raída, no demuestra una gran afición al aseo (12-13).*

SACRIS *es un vejete con cara de raposos, delgado y torcido como un sarmiento. [...]. Su traje, holgadísimo, es como lo usan los labradores acomodados (19).*

CARAMECHÁ [...] *Su ropa, basta y mal cortada, conserva las huellas del combate que hubo que librar para rendirle (21).*

DON ANTONIO [...] *Es grueso, sin hobachonería, y su vientre rotundo mejor hace pensar en una formidable caldera que en una pesada carga. Lleva un traje de buena hechura y un sombrero flexible amplio de alas (24-25).*

EI ROJILLO. [...] *En el corte de sus arreos adivinase su amor á la torería: sus pantalones están más entallados de lo conveniente; su marsellés, por lo corto, es casi chaquetilla, y su sombrerito, por lo achulado, lo podría lucir un banderillero (25).*

PEDRO LUIS *Viste con elegante soltura un traje oscuro de americana (38), don Pedro [al abrazarlo] derribale el sombrero y ve que tiene en la frente la marca roja de una herida, cubierta por un trozo de tafetán (38).*

Por el detallismo, sinestias e hipéboles caricaturizadoras que utiliza López Pinillos en este tipo de acotaciones, algunos personajes presentan unos rasgos realmente complejos para su caracterización escénica. Resulta arduo intentar caracterizar estos aspectos, aunque con destreza aplicando maquillaje se podría intentar reconstruir a un tipo enfermizo, abatido, con secuelas del alcohol, como es *Don Pedro*, o, por otro lado, a *Caramechá*, un hombre que, aunque no se diga en las acotaciones, por su apodo, debe llevar el rostro maquillado con el fin de caracterizar secuelas, quizá cicatrices, por las continuas reyertas en que ha podido participar. En fin, los equipos de sastrería y maquillaje habrán prestado atención a los siguientes signos para una óptima caracterización de los personajes:

DON PEDRO. *En la amarillenta piel de su rostro las arrugas han dibujado una tela de araña. Tiene una boca grande, sin energía, y en sus ojos, que sólo resplandecen con la precaria animación del alcohol, apágase una mirada de vencido (12)*

SACRIS. *En su boca desamparada de dientes, los labios, hundidos, son una pincelada gris. Se diría que va a tragárselos, por miedo de que dejen escapar alguna palabra comprometedor, torpe o inútil. Tiene los ojos blandos y las orejas salientes y luce una rojiza calva de codorniz (19)*

CARAMECHÁ. *es un bárbaro, cuadrado de cabeza, que tiene una frente pequeñísima y su horizonte espiritual más reducido que la frente (21)*

DON ANTONIO. *Tiene una cara bestial de rasgos durísimos, abultados, pero no suavizados por la grasa, en la que se entreabren en acecho unos ojos crueles á los que nunca turbó el pavor (24-25).*

ROJILLO. *Es un hombre bien proporcionado y garboso, que sería hasta simpático sin la inverecunda osadía de su modo de mirar y sin la indisciplinada*

espesura de sus cejas, que chocan y se arremolinan sobre la nariz como si estuvieran peleando, y que entenebrece todo rostro (25).

PEDRO LUIS. *es uno de esos hombres a los que fortalece la pelea por la vida. Su figura es apuesta y en su lozano rostro, grave y varonil, brillan unos ojos llenos de resolución y audacia y se aprieta una boca voluntariosa que debe haber tragado mucha hiel (38).*

Además de los sombreros, algunos personajes portan otros objetos como accesorios que, de nuevo, por extensión del resto y por el contexto, podríamos imaginar que todos los varones los llevan, aún sin que todos los luzcan: cartera, reloj y navaja. Además, en la antepenúltima escena, tanto *Pedro Luis* como *Don Antonio* desarmen sendos revólveres; no sería extraño pensar que todos también van armados, ya que, aunque nunca se desenfundan, en varias ocasiones durante el ACTO I, se oyen ráfagas de disparos (se presupone que dirigidas a algunos opositores del *veneguismo*). Y en este sentido, más significativa es la orden que el cacique exhorta a *Rojillo*, cuando traza el plan, a fin de garantizar su seguridad por las amenazas de *Pedro Luis*: «DON ANTONIO. *Violentamente*. Pero con las manos. Al que utilice la pistola o saque el cuchillo, lo desuello. ¡Ojo!».¹²¹

En cuanto a las féminas, el autor dedica mayores cambios de vestuario, aunque muy sutiles, en coherencia con el vestir decorosamente sobrio. En la acotación introductoria, para describir a *Julia*, esta es caracterizada del modo siguiente: «Es Julia una muchacha carirredonda, gruesecita, con grandes ojos melados, inquietos y dulces [...] viste con graciosa modestia»¹²². Con mayor detalle en el vestuario, es descrita al empezar el ACTO II momento en que llega a lucir unos estridentes pendientes que le ha regalado su recién llegado hermano: «Julia, que viste de negro, luce una fina mantilla y unos magníficos pendientes de brillantes»¹²³. Resultan tan estridentes en el contexto rural que *Don Antonio* se mofa refiriéndose a ellos como «dos farolas». Finalmente, la última referencia a su manera de vestir se halla en el inicio del ACTO III, con una fútil acotación: «viste un traje sencillo de casa»¹²⁴.

Igualmente sobria viste *Natividad*: «es una mocita sin nada saliente en el carácter ni en el cuerpo. Viste pobremente, pero con simpática limpieza.»¹²⁵, a diferencia de *Consolación*, quien, aunque en el ACTO III «viste un traje oscuro y se envuelve en un mantoncillo de espuma, negro»¹²⁶, se muestra poco decorosa al inicio, hasta resultar cómico su vestuario: «tiene los ojos

¹²¹ *Ibid.*, p.77.

¹²² *Ibid.*, p. 10.

¹²³ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹²⁵ *Ibid.*, p.10.

¹²⁶ *Ibid.*, p.74.

inexpresivos, la frente estrecha y la boca abobada. [...] Los vivos colores de su traje denuncian su ingenuo mal gusto y su afán de parecer bella»¹²⁷.

4.2.2.b. CÓDIGO COMPLEMENTARIO DEL DIÁLOGO: ESCENOGRAFÍA

Prestamos atención ahora a los elementos que tienen como función, además de servir a la acción, completar el significado del diálogo teatral. En este sentido, nos referimos a los elementos fijos, materiales y externos al actor, captados visualmente en la representación (Gutiérrez Flórez, 1989c: 84).

El primer subcódigo de análisis de la escenografía está muy vinculado con el arte plástico de la pintura: el decorado, que sirve de contexto al diálogo, ya que permite que este adquiera pleno sentido, aunque también permite ubicar la acción en unas coordenadas espacio-temporales concretas. En este caso, existe una sola acotación que pretende pintar el ambiente rural y decadente del espacio, poniendo de relieve los elementos morales que sustentan los valores rancios de los labriegos. Al transcurrir toda la trama en el interior de la casa del cacique, la única acotación sobre el decorado se encuentra al inicio de la obra:

Galería en casa de don Antonio Venegas. Al fondo, en el centro, un arco amplísimo que da al patio. A la izquierda el portón, y a la derecha, una puerta de dos hojas. La puerta y el portón, de caoba, relucen tanto como las paredes, que están estucadas y tienen el color del marfil viejo. [...] El patio, feo y de muros enjalbegados, es de casa de labor más que de casa señorial. Junto a la blancura fría de sus paredes se desperezan, envalentonados por el sol, unos pobres rosales tísicos.¹²⁸

También forma parte de la escenografía el conjunto de objetos teatrales fijos, cuya función es la de caracterizar y completar el marco espacio-temporal. Es en la misma acotación referida anteriormente donde se describe minuciosamente esta información:

Hay en la galería dos arcones con magníficos herrajes, cuatro frailunos sillones de cuero, dos espejos cuyos marcos dorados ya rojean y una admirable mesa oculta bárbaramente por un fermentido tapiz turco que ni siquiera a ha pasado por Turquía. Solicitan la atención de los curiosos visitantes el título de Bachiller de Venegas y dos cuadros muy negros que le permiten descubrir al observador pacienzudo una mejilla, un ojo, parte de la nariz y algo de la diestra de un San José, en uno de ellos, y en el otro la divina aureola y las célicas plumas remeras del ángel de la Anunciación.

Una descomunal lámpara de bronce, en cuyo antiguo depósito cabrían dos litros de aceite mineral, esconde en sus vastas entrañas una bombilla eléctrica. Sobre el arcón de la derecha se ve una Virgen metida en un fanal. Dos mariposas la alumbran débilmente.

¹²⁷ *Ibid.*, p.10.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 9 y 10.

Y, solo al iniciarse el ACTO II, se aporta una nueva, aunque escueta información, sobre un objeto caracterizador que aún no se había referenciado: «El velador colocado cerca del portón»¹²⁹.

Además de todos estos objetos, hay que destacar otros móviles, algunos de los cuales, como veíamos más arriba, son accesorios de los personajes. Algunos como la botella de alcohol o la petaca que lleva *Don Pedro* siguen teniendo una función caracterizadora, en este caso del personaje; otros objetos como las ya referidas facas (de *Caramechá* y de *Rojillo*), la vaina de una de ellas (la de *Caramechá*), las cuerdas de amarre y los revólveres, además de caracterizar, son objetos funcionales, ya que participan también en la acción dramática.

4.2.2.c. CÓDIGO COMPLEMENTARIO DE LA ACCIÓN: SIGNOS AUDIOVISUALES

Este sistema se compone de elementos cuya función esencial es tanto situar la acción en un espacio determinado (incluso el tiempo), como intensificarla. Para ello, el autor introduce indicios e informaciones explícitas sobre recursos audiovisuales.

En esta obra, a lo largo de toda la acción teatral, no aparecen músicas, ritmos armónicos ni canciones interpretadas por los personajes. Desde el punto de vista del sonido, al autor le interesa crear una acción caracterizada por la tensión, con ciertos climas. Para recrearlo, «Parmeno» pone en tensión los incómodos silencios y pausas con inesperados y repentinos ruidos, muchas veces estruendosos que mantienen en vilo y acrecientan la tensión argumental de algunas escenas (Ej. «Se oye una detonación lejana y los tres prisioneros escuchan con ansiedad»). Así, por ejemplo, en reiteradas ocasiones durante el ACTO I, se escuchan detonaciones, ráfagas de disparos o tiros sueltos (Ej. «Se oyen varios tiros sueltos, y en seguida una descarga»¹³⁰); también se oye el seco golpear de la aldaba del portón¹³¹ y los ruidos metálicos de la cerradura¹³². Asimismo, hay otros ruidos provocados por un tumulto de personas, por ejemplo, cuando en escena, los acompañantes de *Don Antonio*, complacientes, ríen las gracias del autócrata¹³³.

¹²⁹ *Ibid.*, p.41.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 22 y 23.

¹³¹ *Ibid.* p. 37 y 43.

¹³² *Ibid.*, pp. 82 y 97.

¹³³ *Ibid.*, pp. 25 y 30.

En ningún caso, por tanto, los recursos sonoros que aparecen en *Esclavitud* son melódicos y armónicos, pues hasta lo audible de los humanos, por el murmullo de la gente y los vítores al autócrata, es referenciado como estruendoso: «Se percibe un ruido lejano de voces, que va acercándose poco a poco» y «La multitud ruge un “viva” ensordecedor»¹³⁴.

En cuanto a la iluminación, más allá del contraste, no significativo, entre la lógica diferencia de iluminado de la escena y platea, las referencias lumínicas son más bien escasas. Entendemos que la escena está generalmente poco iluminada, gracias a la luz natural representada y las escasas bombillas presentes, signo que permite ahondar en el clima lúgubre, sobrio y decadente del espacio. No obstante, si bien no hay cambios bruscos en la iluminación y ningún efecto lumínico trascendente, se puede percibir entre los actos un ligero cambio en la intensidad de luz, según el momento del día que se recrea: mañana (ACTO I), mediodía (ACTO II), noche (ACTO III). Más allá de esa constante y relativa oscuridad simbólica, vemos los matices lumínicos mediante la lectura de las acotaciones introductorias de los actos:

ACTO I: «Sobre el arcón de la derecha se ve una Virgen metida en un fanal. Dos mariposas la alumbran débilmente.»¹³⁵

ACTO II: «La galería está llena de sol, y a su luz vivísima parecen más negros los cuadros, las arcas y los sillones.»¹³⁶

ACTO III: «Es de noche. Las mariposas parpadean sobre el arcón y de la vieja lámpara brota una pálida luz que se difunde por la galería. En el patio no hay más claridad que la de las estrellas.»¹³⁷

4.3. Dimensión semántica

Una vez registrados, descritos y vinculados los signos de cada código verbal y no verbal, nos disponemos a interpretarlos en conjunto para comprender semánticamente la obra. Por tanto, con este nivel analítico pretendemos relacionar *signo-objeto*. En el apartado del análisis semántico intensional, interpretaremos el significado, a partir de los elementos sintácticos ya descritos conjurados en la obra: temas y subtemas, caracterización y funcionalidad de los personajes. Mientras que en análisis de semántica extensional esquematizaremos la intención del autor con la obra, a partir de la interpretación de la misma y de sus símbolos; de este modo, veremos el vínculo de la obra con el mundo de referencias (extraliterario).

¹³⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁵ *Ibid.*, p.9.

¹³⁶ *Ibid.*, p.41.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 73.

4.3.1. Semántica intensional¹³⁸

4.3.1.a. TEMA Y SUBTEMAS

Gracias a la aportación científica de A. Onana sobre el mundo teatral de López Pinillos, se demuestra que en las producciones dramáticas de «Parmeno» se sucede recurrente y hasta obsesivamente un conjunto de temas imbricados e intertextuales que llegan a formar parte de lo que se podría llamar la imaginería parmeniana. Más aún, cuando también son recurrentes ciertos recursos estilísticos para abordarlos. Es decir, con la concisión de los títulos de muchas de sus comedias y, sobre todo, de sus dramas rurales se percibe la configuración de un mundo temático teñido de tono abúlico; se crean espacios con criaturas predestinadas a lo trágico, por el influjo determinista, más que de índole biológica, hereditaria de un entorno idiosincráticamente opresivo, asfixiante, carente de acción y progreso.

En *Esclavitud* esas características conceptuales aparecen decididamente: se presenta ante el espectador esa interfaz temática parmeniana cuyo tratamiento implica que la presencia de un motivo involucre necesaria y forzosamente la aparición de otros. Veamos, pues, cuáles son esos temas y motivos, la estrecha relación que guardan los unos con los otros, para más adelante ver qué intención persigue el andaluz poniéndolos en el texto dramático y, por ende, en escena.

Esclavitud es el drama parmeniano del caciquismo por antonomasia: «es el drama del caciquismo español»¹³⁹ reconocería el propio autor; un tema recurrente en la época con un conflicto dramático semejante al del *Señor feudal*, obra magisterial de José Dicenta.

En los campos rurales españoles, durante tiempo, y especialmente puesto de relieve en la época finisecular de la Restauración, unas fuerzas convergen para crear un sistema político, económico y social determinado, calificado de autócrata. Terratenientes adinerados ofrecen sus recursos, contactos, un mínimo de formación, protección y liderazgo para gestionar el pueblo, a cambio de la fidelidad casi devota de sus habitantes. Con el tiempo esta oligarquía, aposentada en el poder y sin miedo a su declive, se comporta despóticamente y, más que aportar soluciones a las necesidades de los conciudadanos, obran en pro del beneficio propio, sin calibrar en demasía los perjuicios ajenos. El resultado, por tanto, como se condensa en el título, es una especie de régimen esclavista, panorama recurrente a principios de siglo. Su configuración y la

¹³⁸ Con este término Fabián Gutiérrez Flórez se refiere al conjunto de propiedades y elementos semánticos de los signos sintácticos analizados y a la organización de las reglas que los vinculan. Con este marbete se pretende estudiar la proyección semántica de los códigos internos, para poder llegar a relacionarlos con el mundo de referencias externas.

¹³⁹ En *El Figaro*, núm.118 (10 de diciembre de 1918), p. 16.

relación opresiva hacia los subordinados es la presentada en este drama, hasta el punto que icónicamente se podría pintar escabrosamente, a partir del siguiente reproche que hace el cacique a *Don Pedro*: «¿Y no agregó usted que este pueblo era un animal en agonía y yo un grajo que le picoteaba las entrañas?»¹⁴⁰.

Don Antonio Venegas es un terrateniente, relativamente joven si prestamos atención a la edad con que se vincula el personaje: 40 años. Cuando irrumpe por primera vez en escena, acompañado de pueblerinos, se vitorea su *leitmotiv*: «DON ANTONIO. *Dentro*. ¡Viva la justicia...! ¡Viva el orden...! ¡Viva la legalidad...!»¹⁴¹. Unas insignias mediáticas que rápidamente entendemos como sarcásticas, cuando, sin estar presente la muchedumbre, apela a su poder y soberanía al atisbar dudas sobre su legitimidad política: «Yo soy el amo porque debo ser el amo. ¡Porque sé dirigir, porque sirvo para mandar!»¹⁴².

No se ofrecen minuciosos detalles de su llegada aunque, por el estado sombrío y decadente de la galería donde se representa la obra, entendemos que simbólicamente se ha consolidado y constituido casi como elemento folclórico. Pero este detalle puede ser nimio en comparación a las consecuencias del caciquismo, que padece el pueblo, tema nuclear del drama, aun sin detenerse directamente a explicitarlas, sino que deductivamente se extrapolan por las consecuencias sufridas por la familia Govanes. Esto es, la obra se detiene en un argumento intrahistórico para que el receptor capte que esa situación es vivida por toda una colectividad; lo que ocurre en el interior de la casa de *Don Antonio* metonímicamente se traslada a lo que ocurre en el pueblo de *Don Antonio*. Es decir, sabemos que el cacique está legitimado porque el pueblo está en deuda con él, lo mismo que *Don Pedro* («Para el mundo, soy yo el deudor»¹⁴³). Por ello, es importante detenerse al final del ACTO I, a los reproches, recuerdos y confesiones vertidos, a solas, por *Don Antonio* y *Don Pedro*. El cacique intenta recordar las deudas que *Don Pedro* tiene con él para garantizar, a través del sentimiento de gratitud, su fidelidad y disipar cualquier atisbo de sublevación. El cacique lo resume del siguiente modo: «DON ANTONIO. Usted tuvo un puesto en mi casa cuando se moría de hambre»¹⁴⁴. El ególatra manifiesto ha ofrecido dinero y favores («DON ANTONIO. ¡Qué sé más de idioma y de todo que los que viven de mi dinero!»¹⁴⁵), y con ellos, un amarre moral que va más allá del amarre físico que experimenta al principio de la obra *Don Pedro* y que, de algún modo, explica el *MODUS VIVENDI* de campesinos como él, tal y como expresa poco antes: «Yo, mientras coma su pan,

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 33.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴² *Ibid.*, pp.31 y 32.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.32.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.35.

seré mudo para todo lo que no se refiera a mi agradecimiento. Recuérdelo usted». De hecho, el *veneguismo* ha llegado a imponer esta ideología salvoconducto de deuda moral, por lo que la esclavitud va más allá de los confines físicos: aunque si es necesario, no se duda en amenazar físicamente: «DON ANTONIO. Ya sabe lo que le espera al que no esté junto á mí: comida de viento y abrigo de palo»¹⁴⁶. Una situación que lo ilustra es la escena de humillación y ataque físico a *Caramechá*, quien recibe una tunda, presuntamente necesaria para que, como moraliza Rojillo «llora un poquito y se queda manso»¹⁴⁷.

El drama de la obra se encierra precisamente en las consecuencias de este régimen sesudamente orquestado e idiosincrático de los campos. Dicho de otro modo, si no estuviese *Don Antonio*, posiblemente otro terrateniente como *Sacris* ocuparía su lugar. La alternativa, por tanto, es la asunción de otro cacique, no de la contemplación de otros regímenes políticos. Sobre ello, no hay debate posible. Por ende, se debe entender que la conspiración a la que se alude en la obra es contra *Don Antonio*, no contra el caciquismo. Es más, como veremos, la pieza deja entreabierto la posibilidad interpretativa que un gobierno con *Sacris* ahondaría más en unas consecuencias nefastas para el progreso. Entonces, simplemente se trataría de una rivalidad encubierta para ostentar poder y los argumentos contra *Don Antonio* vienen de la oposición por el hecho de que el cacique roba: «CARAMECHÁ. ¿Qué no sé que es un ladrón? ¿Pues no se come los dineros del Pósito?...»¹⁴⁸. *Sacris* ha intentado combatir al cacique mediante el arma política de la conspiración electoral. *Caramechá* optaría directamente por el asesinato, lo que nos recordaría a las situaciones vividas en el desenlace de regímenes totalitarios: el asesinato público (CARAMECHÁ. ¡Ojalá a ese ladrón! ¡Ojalá le ahorcaran con sus propias tripas!»¹⁴⁹. En este caso, se trataría de un linchamiento atroz que, en realidad, no se llega a producir, pues el desenlace del cacique es fortuito por el disparo que detona *Pedro Luis*, ávido de venganza. Este, en todo caso, es el final de *Don Antonio*, no del caciquismo.

De este sistema político, que sería el tema marco de la obra, se insertan otros que vienen a colación, destacados como instrumentos del régimen, como el analfabetismo y alcoholismo, que permiten la parálisis y, por ende, los privilegios oligarcas: «SACRIS: Ea, a no cavilar, que las cosas son como Dios quiere que sean y na se remedia con cavilaciones»¹⁵⁰.

El *veneguismo* es un sistema que, para sostenerse, ha tenido que contar con las complicidades de instituciones como la iglesia y la escuela, organismos que, por su parte,

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 54.

aunque deberían ser símbolos de erudición, intentan arrimar sus intereses al del régimen establecido y, en realidad, desprenden sutilmente un halo de tosquedad y analfabetismo. Con su complicidad, más que con su valía, resulta más sencillo garantizar la ignorancia y parálisis pueblerina, tal y como sostienen los opositores de Benegas: «DON ANTONIO. [...] ¿Afirmó que sostengo al maestro de escuela, que es un animal, porque me conviene que nadie aprenda, con objeto de seguir de amo?»¹⁵¹. Los motivos religiosos son recurrentes, pero entendemos que la filiación de la Iglesia sería más estrecha si en el poder estuviese *Sacris*, quien utiliza numerosísimas fórmulas religiosas o, por lo menos, más que *Don Antonio*, quien no cumple sus obligaciones eclesiásticas:

CONSOLACIÓN. [...] Y ahora que caigo: el viernes te aguardó en el confesionario don Juan más de una hora.

DON ANTONIO. Con los preparativos de la elección...

CONSOLACIÓN. *Nerviosamente*. Don Juan dice que se «procupa» por el ejemplo. Yo creí que se exigía algo más. Pero, por lo visto, no, dando ejemplo, aunque no se confiese como es de ley...

DON ANTONIO. *Soltando la risa*. ¡Na, que te ha picao la tarántula!¹⁵²

Corrupto y alienado también se deduce el poder judicial cuando *Don Antonio* pretende dirigirse ante el Juez, según explica a *Julia*, para que se le proteja ante las amenazas del hermano de esta:

DON ANTONIO. No salgo por mi gusto, sino a la fuerza, porque me llama el juez...

JULIA. ¿Y por qué no vas mañana?

DON ANTONIO. A un hombre que lleva quince horas trabajando, sin acordarse de dormir ni de comer, y tanto por servirme como per servir a la justicia, no se le debe decir que es tarde. Y como tampoco quiero decirle: “Venga usted a mi casa, que me han desafiado y no me atrevo a salir...”.¹⁵³

Por tanto, se trata de una sociedad perfilada como corrupta, que está a merced de los intereses oligarcas en un pueblo donde ejerce su jurisprudencia. El pueblo ve difícil resquebrajar el sistema y optará simplemente por la contemplación y estatismo. En este sentido, se observa cómo *Don Pedro* intenta lidiar con una situación desesperante y, no solo por padecer la deuda con el cacique, sino por una crisis existencial, que, tiempo ha, supuso incluso una actitud nihilista («JULIA. Yo no quería que lo abandonases todo y que pensaras otra vez en la muerte»¹⁵⁴): un drama interior paralelo al del caciquismo, pues tanto en una situación como en otra, este obra de manera igual, extrapolable a cómo obra el pueblo, en general. Al no vislumbrar atisbos de

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵² *Ibid.*, p.42.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 85.

esperanza en un cambio de situación, tanto el protagonista como otros campesinos optan por la ingesta de alcohol como remedio para sobrellevar las frustraciones y humillaciones. En este sentido, a lo largo de la historia hay referencias a reuniones en la bodega del pueblo, muchas de las cuales propiciadas por el oligarca, quien invita. Así lo resume *Sacris*, tirando de perífrasis de obligación, cuando intenta explicar la situación del pueblo al recién llegado forastero: «Hay que rematar en bebedor con objeto de no aburrirse ni preocuparse mucho...*Riendo*. To el mundo bebe: unos pa ahogar en vino las penas, y otros pa emborrachar el hambre»¹⁵⁵. Con esta revelación, además del papel de la bebida, se aprehende la hambruna del pueblo subyugado. Intrahistóricamente, *Don Pedro* lo haría principalmente por «ahogar en vino las penas»; bebe recurrentemente para que, en estado de ebriedad, pueda sobrellevar sentimientos que no es capaz de gestionar por sí mismo: la deuda moral y miedo al cacique («¡Un maldito cobarde que no se atrevería con el Grajo! [...] ¡Hasta borracho le temes!»¹⁵⁶), la culpa por no haber sabido corresponder afectivamente a sus hijos («¡Hay que ser un buen padre honrado y no un borrachín!»¹⁵⁷)... Situaciones que no sabe virar, por lo que el consumo de alcohol se convierte en su única voluntad y acción. Interpretamos, pues, la ebriedad como un subtema del caciquismo, garante neutralizador de voluntades, pues hasta *Julia* fue embriagada por *Don Antonio* cuando este abusó sexualmente de ella.

Pero además del alcohol, la fe también es arma para neutralizar voluntades, enemigas de los intereses del autócrata. En un mismo nivel, «Parmeno» ve en la bebida y la fe, parafraseando a Marx, el opio del pueblo; los elementos que ofrece el *veneguismo* para garantizar la abolición de acción de voluntades. El resultado es una constante y desesperante abulia agónica:

«DON PEDRO. *Con lágrimas en la voz*. ¡Usted ha hecho de mi un mueble, un estorbo, una cosa risible...! ¡Yo no puedo opinar delante de usted, ni sonreír, ni estar alegre o triste, ni tener mucha o poca hambre...! ¡Y esto es muy duro, señor!»¹⁵⁸.

Un sistema de valores, arraigado en España, y enemigo del progreso; una situación que llevó a un alienado *Pedro Luis* a abandonar el país en busca de sentirse realizado, útil y digno. Así se lo explica a *Don Antonio* cuando relata sus experiencias en el extranjero:

PEDRO LUIS. [...] Pero yo, que nunca lo había sido [útil], y que aún no lo podía ser con mi cerebro, que era una tierra abandonada, ni con mis manos, que sólo servían para partir el pan que no sabían ganar, fui útil con mis mejillas. Y, admírese usted: aquella noche, recibiendo bofetadas, empecé a tener verdadera dignidad.¹⁵⁹

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.54.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.90.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.90.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 46 y 47.

El estilo de *Pedro Luis* se convierte en el aprendizaje moral de la obra y el mensaje que trae, cual Mesías, al hastiado pueblo, su panacea. Pero no solo pedagogía, sino que con su temperamento y decisión está decidido a ayudar a cambiar el *STATUS QUO*, sobre todo cuando se cerciora de la verdadera situación de amarre de su familia. Como un superhombre nietzscheano, dolido por las ofensas del cacique y con un agudo sentimiento de venganza, está dispuesto a ponerle punto y final. Pero antes del último y certero disparo que mataría a *Don Antonio*, sus esfuerzos están encauzados para cambiar la ideología, las miras y autoestima, principalmente, de sus familiares; para que crean, de nuevo, en esas ilusiones que desaparecen en el pueblo, como llega a reconocer el propio cacique: «las ilusiones se hielan»¹⁶⁰. Persuadiendo, en definitiva, sobre la valía de ellos y cambiando la autoimagen, que se había venido fraguando, durante tiempo, con los instrumentos *veneguistas*, podrían mirar críticamente la realidad y tener una imagen ajustada de la dignidad, aquella que no permitiese tolerar el caciquismo, sea cual fuere el líder. En fin, conseguir, como pretendían los regeneracionistas, hombres de saber y, por ende, de acción. Así, por ejemplo, intenta animar a su hermana a apostar por sus sueños pretéritos: la inversión para la adquisición de tierras de viñedos. Sin embargo, ardua es la tarea, pues pueblerinos como su padre están embebidos: «PEDRO LUIS. *Dolorido y airado*. Es decir, que te burla, que te roba y que, pareciéndole eso poco, se atreve a humillarte.»¹⁶¹ Nadie parece que esté dispuesto a cambiar: la situación en el campo es inalterable, ya que mudaría el sistema y sus jerarquías, una metamorfosis por la que el caique no estaría dispuesto a pasar:

DON ANTONIO. [...] Cuando le eche la vista encima, dígame que no sea imbécil y que no venga con modernismos a estas tierras. Las cosas son como son, y el que está arriba no va a consentir que le atropelle el que está abajo. ¡Esos señoritos de gran capital no sé qué se figuran! Si los dejasen, convertirían al mundo en una casa de locos. ¡Pero los pueblos no cambian y en los pueblos se estrellarán!»¹⁶².

Aun así, *Pedro Luis* se aferra: es obstinado y cree, porque es lógico y racional, que no puede resultar tan complejo convencer a los subyugados; pero no tardaría en darse cuenta, efectivamente, de su utopía: el sistema *veneguista* y, sobre todo, la ebriedad simbólica en que se hallan los conciudadanos, esos como *Rojillo* son imperturbables e insobornables:

PEDRO LUIS. *Sacando la cartera*. ¿Se iría usted por veinte duros?
ROJILLO. No.
PEDRO LUIS. ¿Y por cuarenta?
ROJILLO. No puedo.
PEDRO LUIS. Y por cien duros, ¿podría usted?

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶² *Ibid.*, p. 81.

ROJILLO. *Con firmeza.* ¡No!
PEDRO LUIS. Nadie habría de saber que usted me ha visto. Y se ganaría
usted dos mil reales.
ROJILLO. ¡No! ¡Ni por dos mil millones!¹⁶³

Un sistema que bien recuerda al feudal con un *PRIMA INTER PARES* en la cúspide de la pirámide social quien, recordemos «no va a consentir que le atropelle el que está abajo». Un líder que no mira por los intereses del vulgo, de quienes tiene garantizado, principalmente por miedo y analfabetismo, pleitesía, hasta el punto que un padre arrastraría a su hijo a tal humillación: «DON PEDRO. ¡Le obligaré [a *Pedro Luis*] a arrodillarse delante de mi protector!»¹⁶⁴.

La humillación es la consecuencia del sistema y la lucha por el honor, lo único que les queda. Es decir, se puede padecer hambruna, pero desean que permanezca intacto el sentido de honra, o por lo garantizarlo en público. Y es que en ese contexto de cinismo y habladurías (hasta el propio *Don Pedro*, para ocultar sus problemas de alcoholismo, anuncia que es *Natividad* quien usurpa el alcohol de la casa), el honor pende de la opinión de la colectividad («DON PEDRO. Nunca se diría de Don Pedro Govanes [que] fue un egoísta»¹⁶⁵), por lo que el respeto y consideración, pueden ser resquebrajados: «CONSOLACIÓN. Todo el mundo se burla de mí»¹⁶⁶.

No obstante, los personajes se verán castigados por esta fusta en reiteradas ocasiones, lo que fuerza dos comportamientos por parte de *Don Pedro*: el hipócritamente cínico, colérico y valeroso, ante su hija; el sombrío y decaído, ante el cacique o en soledad. Y es que en recurrentes ocasiones la estima pública de este, quien fue un distinguido militar con galones, se ha visto salpicada con la humillación caprichosa de *Don Antonio*, quien, con ella, intenta aplacar las ínfulas de posibles díscolos:

DON PEDRO. ¡Usted me ha privado de toda autoridad y toda la influencia!
¡Usted me humilla continuamente! ¡Usted me ha convertido en un guiñapo! [...] ¡Por usted, que hasta ha referido que un tribunal de honor me hizo perder mis estrellas!
[...]
DON ANTONIO. ¡Séame usted fiel y no le hundiré!¹⁶⁷

Pero otras son las modalidades de humillación que vierte contra *Don Pedro* como el amarre físico (preso); la obligación a despedir al «mediquillo»¹⁶⁸, que fue su antiguo compañero militar, por miedo a una reprimenda mayor; el pago de un sueldo ínfimo, sin tener en cuenta la

¹⁶³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 34 y 35.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

plusvalía, y asegurar que es superior a su real labor y valía, u obligarle a que convenza a su hijo a postrarse ante él para que pueda perdonarlo: «DON ANTONIO. [...] ¡Qué se gane mi perdón! ¡Qué trague hiel y que se humille...!»¹⁶⁹.

Este está dispuesto a soportar estoicamente todas estas humillaciones, lo que se traduce, de nuevo, en reproches contra *Julia*, quien, de algún modo, debe sentirse en deuda con el mártir. Esto es, el caciquismo implica que los personajes, paradójicamente, se sientan moralmente en deuda con sus deudores: *Don Pedro*, con *Don Antonio*, y una hija, con su padre. Lo que no sabe el progenitor es que él también debe estar en deuda con la hija que es capaz de soportar la peor humillación por él: la violación. Sin embargo, cuando ella finalmente revela su mancha deshonrosa, a instancias de *Pedro Luis*, vuelven en *Don Pedro* los remordimientos de conciencia del pasado y esta humillación no tolerará: definitivamente se da cuenta de que el cacique no ha respetado la honorabilidad de la familia Govanes y la ha ultrajado:

DON PEDRO. Debí mirar más por ti y menos por mi conveniencia! ¡Debí librarte del yugo de la esclavitud, al que yo me había sometido! *Con desesperación*.
¡Ya es tarde, ya es tarde para todo!¹⁷⁰

El martirio resquebraja por dentro al personaje y, de nuevo, la abulia se apodera aparentemente de él, hasta que decide vengar la afrenta con una faca. El sino se sobrepone y a quien hiere, aunque accidentalmente, es a *Julia*, símbolo de la fatalidad de la familia Govanes y, interpretado metonímicamente, del pueblo.

Derivándolo del subtema de la humillación, se halla también el de la misoginia, encarnado no solo en la cándida *Julia*, sino en *Consolación*, principal *sparring* de ello. Los personajes femeninos se configuran como extensiones de las figuras varoniles y su función es principalmente la de servir, en este entorno patriarcal: *Natividad* en la casa de Venegas; *Consolación*, a su marido, y *Julia*, principalmente, a su padre y, cual mujer de Lázaro de Tormes, a este particular Arcipreste de San Salvador caciquil. De nuevo, personajes concretos que, mediante su temple y comportamiento se deduce el papel de la mujer en todo el pueblo y, por extensión, en las zonas rurales; seres injustamente tratadas al ser descritas por los hombres como frívolas, ya que solo buscan en ellos un buen sustento («DON ANTONIO. [...] Es que las mujeres van, como las alondras, a lo que brilla»¹⁷¹). En realidad, personajes que estoicamente cumplen con unas labores marcadas o distinguidas por su condición sexual, entre las que destaca, la recepción de desprecios,

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

CONSOLACIÓN. *Abrazando, orgullosa y emocionada, a su marido.* ¡Antonio!
DON ANTONIO. *Con un desdén y un despego que no se toma la molestia de encubrir.* ¡Jesús...! ¿Con temblores y todo? *Rechazándola.* Vamos, no seas pegajosa, que no voy de viaje.¹⁷²

insultos,

CONSOLACIÓN. ¿Entonces la pelea no fué contigo?
DON ANTONIO. *Con irritación.* Pero tú, ¿eres tonta? ¡A mí que se me va a poner delante ningún valentón!¹⁷³

empujones y agresiones...

DON ANTONIO. [...] *Julia sale por el patio. Consolación, amedrentada, aguarda unos momentos silenciosa y al sentir las manos de su marido, que la zamarrea, principia a gimotear.* ¡Esto no lo vuelvas a hacer!
CONSOLACIÓN. ¡Antonio!¹⁷⁴

Con todo lo expuesto, la obra, por tanto, es un muestrario de humillaciones e injusticias de todo orden: laborales, sociales, económicas, políticas, sentimentales y matrimoniales... Dialécticamente puestas más en evidencia con la percepción del forastero. Con él, vemos que las ideas establecidas, por folclóricas que sean, pueden cuestionarse. Por ende, el concepto de honor, a pesar de todo, es relativo: mientras pueblerinos como *Don Pedro* intentan garantizar que esta honra, vista como barrocos, no se pierda, el sentido es distinto, de nuevo, en el contrapunto que representa su hijo. Sufrió humillaciones pero no se manchó su honor, ya que de las experiencias, aprendió. Aprendizaje, por ejemplo, de técnicas de boxeo que, quien le iba a decir entonces, le servirían para derribar de un solo golpe a *Rojillo in extremis*, cuando este, armado, ya le iba a dar caza.

Por tanto, con *Pedro Luis* aparecen temas por antonimia (recíproca o complementaria, según el caso), creando en la obra binomios temáticos: justicia/injusticia; honor/deshonor; libertad/esclavitud; cultura/ analfabetismo; disquisiciones racionales/silogismos religiosos... y, siguiendo las proporcionalidades, progreso-urbe-extranjero/ conservadurismo-ruralismo-nacional. Como veremos, con estos binomios y con sus lógicas connotaciones, López Pinillos retrata una realidad extrapolable y, por ende, una intención, que trataremos más adelante.

¹⁷² *Ibid.*, p. 25.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 36.

4.3.1.b. INTERPRETACIÓN DE PERSONAJES. CARACTERIZACIÓN Y FUNIONALIDAD

Once son los personajes que figuran en el «Reparto» paratextual de la obra, aunque en el texto dramático y, por ende, en escena se pueden rastrear otros tantos extras como los cuatro labriegos cincuentones que acompañan al cacique en su primera aparición o la presencia de un vagabundo con que se abre el ACTO II. Pero, aun con ellos, pocos son los personajes con verdadera significación en la obra y, en todo caso, podrían resumirse y quedar ensamblados en el maniqueísmo presión-opresión, siendo quizá *Don Pedro* el personaje principal al tener mayor número de matices, con duras y existenciales luchas internas, con mayor evolución a lo largo de la trama y con un desenlace fatídico en su lucha contra el destino.

Vamos a ver, sin embargo, toda la información relevante sobre cada uno, analizando su funcionalidad e incluso onomástica, para trazar su caracterización, muchas veces, simbólica. Y es que el valor metonímico de sus nombres y apodos remite a un valor extratextual, necesario para captar su función en la obra y la intención del autor. Así pues, en algunos casos se opta por el nombre de pila (Ej. *Consolación, Julia, Natividad, Pedro Luis*); en otros, acompañado de la fórmula de respeto (*Don Antonio y Don Pedro*), o de un rango genealógico (*Tío Manuel*), y finalmente por apodos (Ej. *Sacris, Sisí, Rojillo...*).

DON PEDRO GOVANES

Por su número de presencias en escena e intervenciones hemos interpretado que es el personaje más significativo de la obra y el protagonista, por lo menos simbólico de la misma. Esto es, aunque el foco de tensión se encuentra entre su hijo y el cacique, él se halla en medio del conflicto. Además, su mundo interior, el perfil de su carácter, las luchas internas entre el deseo y el miedo convierten a este en el personaje más dramático y sustancial para la obra. Posiblemente, así lo viera el autor quien reserva para la interpretación de este papel a uno de los actores más populares de la época y director de la compañía que estrenó el drama: Enrique Borrás.

Es de los pocos personajes que no recibe un sobrenombre, aunque se puede interpretar el valor simbólico de su onomástica. Su antropónimo puede obedecer a su antiguo estatus de militar valiente, firme y honorífico, duro como una piedra (*PETRUS*>Pedro) y de ello –también por su avanzada edad (60 años)– haya conservado el tratamiento respetuoso de *Don*. Tratamiento que ha quedado fosilizado por el cambio de su situación hacia una más deshonrosa y humillante, en principio, propiciada por no saber gestionar la pérdida de su mujer y al convertirse en víctima del alcoholismo.

Una piedra que se ha ido resquebrajando y, cual guijarro llevado por el río de las circunstancias que le rodean, lastimando. Un personaje que, de todas formas, las peores pedradas que recibe vienen principalmente de los recuerdos, entre lágrimas, como las de San Pedro, y sorbos de licor, de su glorioso pasado y los remordimientos de su injusto trato con sus hijos.

En tal situación de desesperación llegó a rozar un intento de suicidio y solo la ayuda prestada por el cacique («Don ANTONIO. Usted tuvo un puesto en mi mesa cuando se moría de hambre»¹⁷⁵) aparentemente pudo cambiar su contexto, ya que le ofreció ser secretario del Ayuntamiento y administrador de sus bienes. Una situación que, en realidad, agravará su estado al estar siempre en deuda con él: un amarre de gratitud tal y como le reconoce a *Caramechá*:

CARAMECHÁ. ¡Ah! ¿Va usted a defenderle también? ¿Ya no está usted amarrado?

DON PEDRO. *Con energía*. Más que por estas cuerdas, por un sentimiento que usted desconoce: el de la gratitud.¹⁷⁶

Por tanto, se trata de una deuda que va más allá de lo económico, por lo que es difícil saldar:

DON ANTONIO. [...] Su padre me debe más de cinco mil pesetas y no me ha pasado por la imaginación despedirme de esos mil duros.

PEDRO LUIS. *Con alegría*. ¡Oh! ¿Era por eso...? ¡Se los pagaré yo!

DON ANTONIO. *Con frialdad*. Es su padre quien me los debe.¹⁷⁷

Un amarre que implicarán las humillaciones:

DON PEDRO. [...] ¡Yo tengo una carrera, yo he mandado, yo he lucido cruces en el pecho! ¡Merezco que no se me hunda!

DON ANTONIO. ¡Séame usted fiel y no le hundiré!¹⁷⁸

Así como los remordimientos siguen martilleando su conciencia y, junto con un trabajo poco remunerado («es mi explotador, puesto que me entrega la quinta parte de lo que vale mi trabajo»¹⁷⁹), se muestra mártir ante la hija, a la que, sin querer, responsabiliza de sus desgracias («¡Si no fuese por ti!»¹⁸⁰). Está dispuesto a aguantar humillaciones y a justificarlas, hasta que una mancha pesará como una losa encima de sus remordimientos pretéritos: el ultraje a su hija y el no haber sido consciente para protegerla, le llevan a actuar. Pese a ello, la fatalidad se cierne sobre él pues, seducido y reconciliado con sus hijos, se decide a vengar el ultraje cometido por el

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.35.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 16.

¹⁸⁰ *Loc. cit.*

cacique y el resultado es una lesión involuntaria a su hija, de la que decididamente no puede cuidar y a la que lastima, sin querer.

En fin, es el personaje receptor de las consecuencias del tema que plantea «Parmeno» al encarnar la resignación, la humillación y el estado decadente y abúlico de los conciudadanos de la época.

DON ANTONIO VENEGAS

Se trata, sin duda, del antagonista de la obra; del opositor al objeto de la libertad y la justicia. Es el personaje simbólico que, mediante su trazo, «Parmeno» ha pretendido retratar el estereotipo del caciquismo español.

De esta manera se retrataba desde las páginas de la revista mensual *Nuestro tiempo*:

He aquí a D. Antonio Venegas: el tirano temido y odiado. Ante él todo el pueblo tiembla. Es audaz, es cínico, es valiente. Aprendió algo en sus mocedades, sin dar fin a ninguna carrera, y recluido de nuevo en su lugar, sólo pensó en mandar, en ser el amo, el señor. Le conocemos en día de elecciones: para triunfar en ellas maniata a cuantos se figura que pueden hacerle perder la elección.¹⁸¹

Aunque tiene 40 años, entendemos que su moral y tiranía se han impuesto desde hace tiempo y cuenta con varios argumentos para legitimarlos, como son su formación y su valentía.

En cuanto a la formación académica, parece que, para liderar, es pertinente demostrar haber adquirido alguna formación y más, en un pueblo analfabeto. Tanto es así, que llega a humillar a *Don Pedro* riéndose de quién podría presentarse como su alternativa: «¿Quién la iba a guiar [a la población]? Sacris, el cabecilla, ¿no es un bruto? Y usted, su consejero, ¿dónde tiene la ciencia?»¹⁸².

En cambio, *Don Antonio*, de familia adinerada, ha tenido ocasión de cursar algunos estudios que no duda en recordar cuando surge la ocasión. Así repasa su formación ante *Pedro Luis*: «A esa edad estudiaba yo el preparatorio de Derecho y ya me había tragado dos cursos de Medicina y dos de Filosofía». Una retahíla de estudios inacabados que le sirvieron más bien poco si tenemos en cuenta la paradoja con que sigue: «Filosofía: de *philos*, amante o aficionado, y *sophia*, sabiduría.» Y es que, pese a ese alarde de conocimiento inútil, enseguida reconoce que «se acuerda uno, sabe un algo, aunque vegete en un rincón».¹⁸³

¹⁸¹ BRUN, Luis: «Revista teatral» en *Nuestro Tiempo*, núm. 241 (enero de 1919), p.80.

¹⁸² *Op. cit.*, p. 31.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 44.

Aunque no da tanta importancia a su instrucción, como al título de bachiller, que exhibe en la galería, cual trofeo, para que lo escruten todos cuantos entren por la puerta de su propiedad. De hecho, en su manera de hablar con refranes, proverbios y algún que otro vulgarismo que chirría entre risas y carcajadas, se observa a un tipo no muy instruido que, frente al discurrir de *Pedro Luis Govanes*, o razonamientos anejos, no presenta ningún argumentario más que el que atañe a su autoridad moral. Ha sido capaz de convencer al pueblo de lo necesario que es exhibiendo también su valentía («SACRIS. [...] ¿A usted, que le contaría los pelos al demonio...?»¹⁸⁴). Así se lo confiesa a *Don Pedro*, haciendo, a su vez, gala de los principios de su política: «¡Como si pudiera valerse esta piara, si no manejase yo el palo y la honda...!»¹⁸⁵. Ergo, su poder está legitimado por la conclusión «Yo soy el amo porque debo ser el amo. ¡Porque sé dirigir, porque sirvo para mandar!»¹⁸⁶. Tanto es así, que se convierte en *AUCTORITAS* que legitima en el pueblo sus deseos, aunque estos rallen la inmoralidad, como el atropello de derechos (Ej. violación y abusos) y el ataque contra la integridad física de sus conciudadanos (agresiones verbales y físicas).

Por tanto, desde que gana unas –quizá amañadas– elecciones, se convierte en el líder; en un gallo del corral o un grajo, si tenemos en cuenta sus sobrenombres; en fin, el patrón de este pueblo que es calificado con nombres animalísticos como «piara», y de entre toda esta fauna él es el patrón; de ahí, la elección de su simbólico nombre.

JULIA GOVANES

Hija de *Don Pedro Govanes* esta recatada y tímida muchacha de 27 años ha renunciado a su sueño de comprar parcelas de viñas para explotaras y obtener rédito de ellas por cuidar a su alcohólico y nihilista progenitor, de quien, en un principio, solo obtiene desaires. Parece que le debe estar agradecida por todo lo que hace por ella, aunque, a lo largo de la obra, sabemos que *Julia* es la verdadera mártir al ser la esclava afectiva y sexual del cacique, situación que no quiere, *a priori*, desvelar a su padre y que solo se dispone a confesárselo cuando está convencida, gracias a *Pedro Luis*, de poner punto y final a la esclavitud en que se ven sometidos los Govanes.

En cierto modo, es un personaje que ayuda a calibrar la tortura psicológica del padre y el diseño trágico de esta familia. Paulatinamente, según la obra avanza, entendemos el rocambolesco remordimiento de *Don Pedro* que, al no ser buen protector de sus hijos, no le

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 31 y 32.

permite aceptar la ayuda de estos. De hecho, esto lo traduciría como deshonroso. Pero, sin pretenderlo, *Julia* se convierte en receptora del sino trágico de su padre. Una hija efusivamente cariñosa y caritativa («Tú eres mi padre de mi alma; tú eres lo único que yo quiero en el mundo»¹⁸⁷), solo recibe de este perjuicio: le ahoga el remordimiento del recuerdo de un empujón pretérito cuando esta, cariñosa y afectiva, solo buscaba el cariño del padre. Más le sumirá en la desesperación cuando la apuñala y hiere al final de la obra, en su oscura habitación, creyendo que en su lugar, dormitaba el cacique.

PEDRO LUIS GOVANES

Sin duda, este hombre de 36 años representa el contrapunto de la vida rural subyugada configurada durante el ACTO I. La presencia del hijo forastero de *Don Pedro*, al cerrarse dicho acto, supondrá un desafío para el cacique y el *MODUS VIVENDI* del pueblo.

Además, parte del mensaje moral de la obra orbita alrededor de él, si lo tomamos como modelo a seguir: huye de una España arruinada a los 26 años y emigra a un simbólico Buenos Aires en busca de sentirse realizado. Con un ejercicio de autocrítica retrospectiva, analiza sus defectos y, por ende, los males que aquejan los españoles:

Cuando salí de España, era, como todos los señoritos, bebedor, mujeriego y camorrista, y estaba en condiciones de enseñar a los más listos en la profesión que había cultivado, que era la de verdugo del tiempo.¹⁸⁸

Con la determinación de arrancar ese sentimiento abúlico, toma la determinación de ser inmigrante e incluso pantomima en un circo bonaerense, hecho que se traduce en el pueblo como deshonroso, pues provoca la risa del cacique y la vergüenza de su hermana. Su trabajo ante el público consistía en recibir bofetadas del «director del circo», «el barrista», «el hombre de los trapecios», «el contorsionista», «el malabarista» y de «los payasos».

Curiosa resulta la analogía entre esta relación de puestos circenses con la jerarquía y sociedad *veneguista* y, de ahí, el aprendizaje de la obra: cuestionar, relativizándola, la semántica de conceptos arraigados como orgullo, dignidad, moral y honra:

JULIA. *Triste y avergonzada.* ¡Cállate!
PEDRO LUIS. ¿Por qué?
DON PEDRO. *Herido en su corazón y en su orgullo.* Siempre te ha gustado burlarte así.
DON ANTONIO. *Riéndose.* ¿Pero no le da a usted vergüenza de referir esos episodios?
PEDRO LUIS. ¿Vergüenza de contar lo menos vergonzoso que, hasta entonces, había hecho en mi vida...? ¡Cá! No, señor. Gracias a la pantomima, por

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 44.

primera vez, fui útil. Tolerando que me escarnecieran para hacer reír. Conforme. Pero yo, que nunca había sido, y que aún no lo podía ser con mi cerebro, que era una tierra abonada, ni con mis manos, que sólo servían para partir el pan que no sabía ganar, fui útil con mis mejillas. Y, admírese usted: aquella noche, recibiendo bofetadas, empecé a tener verdadera dignidad. [...] Si reflexiona, no se burlará.¹⁸⁹

Por tanto, en la pantomima, de todos recibía golpes por manifestar una negativa a lo que planteaban otros personajes; pero de tales porrazos remunerados también aprendió a dar certeros puñetazos como el que le propina a *Rojillo* en una situación donde su integridad se veía en peligro. *Pedro Luis* no puede sentir vergüenza de la escuela circense, porque lo sufrido formaba parte de un número y, de ahí, además, inició su flamante carrera en el boxeo («dígame si las lecciones del circo no me fueron provechosas»¹⁹⁰). Pero, con el relato de esta experiencia en el extranjero, el espectador intuye lo paradójico de la situación, pues ese sentimiento sí lo podrían experimentar aquellos que soportan estoicamente los golpes caciquiles. En definitiva, se cumple la siguiente proporcionalidad metateatral: *Pedro Luis* relatando a los pueblerinos su interpretación en el número del mimo es lo mismo que todos los personajes ficticios de *Esclavitud*, ante los espectadores. Esto es, los receptores en todos los casos (ficticios y reales) deberían sentirse avergonzados de soportar la situación retrograda en la que viven y cuestionarse el porqué de ello. Mensaje soslayado con la función ejemplar de *Pedro Luis*: para ser hombre de bien, se debe tener la voluntad de poder.

Y es que este mesías con funcionalidad ilustrada y regeneracionista, curtido por el extranjero, rebosa la felicidad y alegría que necesitan los pueblerinos y, por extensión, los campesinos españoles, que se hallan enlozados en esos pantanos rurales. Las connotaciones positivas de su modelo y mensaje quedan ya manifiestas en la acotación introductoria que acompaña su presencia primera en escena donde se describe del modo siguiente:

Pedro Luis es uno de esos hombres a los que fortalece la pelea por la vida. Su figura es apuesta y en su lozano rostro, grave y varonil, brillan unos ojos llenos de resolución y audacia y se aprieta una boca voluntariosa que debe haber tragado mucha hiel. Viste con elegante soltura un traje oscuro de americana.¹⁹¹

Por tanto, el autor no duda en utilizar las palabras ideológicamente significativas de «pelea», «resolución», «audacia» y «voluntariosa», que se asocian a las claves de su éxito, plasmado en su forma de habar sin vulgarismos, su cuidada y elegante forma de vestir y los exuberantes pendientes que regala a su hermana, indicios de su triunfo. En suma, a diferencia de la prepotencia del cacique y la actitud rancia de los pueblerinos, este se muestra humilde,

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp.46 y 47.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

principal cualidad que ha aprendido en su estancia bonaerense, y su principal *leitmotiv* es el que también propone «Parmeno»: «el de querer y saber trabajar»¹⁹².

SACRIS

Se trata de un personaje anciano («vejete») de 67 años que, por su manera de hablar, entendemos como el más arraigado en el pueblo. Teniendo en cuenta la acotación introductoria que da pie a su primera entrada en escena, vemos que es un personaje decadente, pues el trazo que hace el autor de él nos recuerda a las caricaturas que circulan por las novelas picarescas:

Con cara de raposo, delgado y torcido como un sarmiento. En su boca, desamparada de dientes, los labios, hundidos, son una pincelada gris. Se diría que va a tragárselos, por miedo de que dejen escapar alguna palabra comprometida, torpe o inútil.¹⁹³

Rasgos totalmente pertinentes que se amplían y matizan al ver cómo se manifiesta y dialoga el personaje. Es astuto, taimado y prudente, y, por su forma de vestir con «traje holgadísimo», sabemos que es uno de los labradores acomodados del pueblo, hasta tal punto que se le tiene en alta consideración. Dice *Don Pedro*: «la guardia negra de don Antonio nos ha detenido y nos ha amarrado. ¡A usted, una personalidad en este pueblo!»¹⁹⁴.

Sabemos que, antes de iniciarse el tiempo de la obra, intenta arrebatar prudentemente el poder a *Don Antonio* planeando una conspiración contra él, pero algún motivo provoca que el plan se trunque y se le amarre («nos han cazaao como a zorros»¹⁹⁵), hecho que intenta dilucidar estando a solas con *Don Pedro*:

Y que nosotros nos habremos descuidao otras veces; pero esta vez...
Porque charlar en la bodega de uno, con cuatro o cinco traguillos, no es ningún crimen.

DON PEDRO. *Bajando la voz*. Charlar, no; pero hacer...

SACRIS. ¿Y hemos hecho algo, don Pedro de mis culpas?

DON PEDRO. ¿Y su gente? ¿No le habrá comprometido a estas horas?

SACRIS. [...] Ya les advertí que no votaran hasta el final y que, si nuestras combinaciones no salían, se fueran con don Antonio.

DON PEDRO. *Asombrado*.

SACRIS. Yo no le agarro la lengua a un mastín rabioso, si antes no le arrancan los dientes; que en casa hay algo que perder.¹⁹⁶

¹⁹² *Ibid.*, p. 44.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 20.

Sin embargo, minutos después, al preguntárselo ladina y cínicamente al cacique, este se lo confiesa: «Pues francamente, se la he dado para evitar que usted me diera otra [broma]: la de quitarme los votos de sus amigos»¹⁹⁷. Con lo cual el chivatazo o traición contra la conjura de *Sacris* ha sido una realidad y el conocimiento que tuviera de ello *Don Antonio* es más que evidente cuando se lo confiesa a solas a *Don Pedro*, de quien también sospechaba: «han conspirado contra mí, han intentado sublevar al pueblo, me han azuzado a los matones, han pretendido acabar con mi poder...»¹⁹⁸.

Por consiguiente, entendemos que hay una oposición al *veneguismo*, capitaneada desde la sombra por este, a fin de ostentar la autocracia del pueblo, situación que posiblemente se produzca cuando la vida de *Don Antonio* quede cercenada por una bala. Quizá con el fin de que llegase tal situación, el que siempre se muestra prudente, comete la aparente torpeza de confesar a *Pedro Luis* las atrocidades que se rumorean en el pueblo sobre los abusos que *Don Antonio* comete con su hermana, hecho que provocará el estallido del conflicto principal de la obra. Por tanto, *Sacris* se presenta como alternativa al *veneguismo* y no al caciquismo. Es más, su léxico pobre, el exceso de vulgarismos, su edad... evidenciarían un retraso mayor para el pueblo, ya que las connotaciones de estos *inputs*, junto con el de su onomástica, marcan se fuerte carácter conservador.

El sobrenombre es un acortamiento vulgar de la polisémica palabra *sacristán*, información del todo significativa para entender esta función y caracterización del personaje. Entre sus acepciones de uso más coloquial, se deslinda la información de persona poco instruida y que sigue fielmente los presupuestos de otra persona. Aparentemente así se mostraría, si tenemos en cuenta las acotaciones que explicitan que su mensaje no corresponde con su expresión y gesto.

Por otra parte, el nombre tiene un apego íntimo con lo eclesiástico, hecho que, junto con las recurrentes fórmulas religiosas pronunciadas por este, evidencian su fe en la Iglesia, más ferviente incluso que *Don Antonio*, quien, recordemos, no cumplía con este tipo de obligaciones, según le recrimina el párroco a *Consolación*.

En fin, como advierte *Don Antonio*, se trata de un tipo con menos capacidad que él para blandir el cetro de poder: «¡Como si pudiera valerse esta piara, si no manejase yo el palo y la honda...! ¿Quién la iba a guiar? *Sacris*, el cabecilla, ¿no es un bruto?»¹⁹⁹.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.31.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p 20.

De todas formas, este parece el sino pantanoso en que chapotearán los conciudadanos y «Parmeno», desde la acotación introductoria ya referida, aporta esta indicio en la mueca «gris» de *Sacris*.

CARAMECHÁ

Entre el grupo de opositores al *veneguismo* se halla este joven de 30 años cuyo aspecto físico refleja fielmente la etopeya de este: «cuadrado de cabeza, que tiene una frente pequeñísima y un horizonte espiritual más reducido que la frente»²⁰⁰. Escrutamos que estamos ante un «bárbaro» cuya fuerza, tamaño y conducta reflejan un tipo poco prudente, curtido en varias pugnas.

Indicios de su agresividad y violencia se reflejan en su cara, cicatrizada por heridas, como si se de carne mechada se tratara. También de su vestimenta «basta y mal cortada» se comprende un carácter recio y despreocupado, más cuando en escena aparece vestido con un ropaje que aún «conserva las huellas del combate que hubo que librar para rendirle»²⁰¹. Esto es, la «guardia negra» de *Don Antonio* amarra a sus opositores cuando adivinan una conspiración en su contra y, de entre los insurrectos, *Caramechá* y su cuñado fueron reducidos tras previa reyerta. Por tanto, resuelve los conflictos con una actitud pueril e impulsiva: intenta convencer mediante el respeto que pueda insuflar su sola presencia.

Sacris, antítesis de tal comportamiento, deduce que, por estas pocas habilidades, pudo ser la causa de que su conjura fracasara, tal y como se lo recrimina a *Don Pedro*:

SACRIS. [...] ¡No soy como usted, que ha soltado la canilla delante de Caramechá, con todos sus años y toda su experiencia! Y las verdades, amigo don Pedro, no se pregonan delante de un bruto que nos las puede refregar por la cara.²⁰²

El rencor robustece a este ser cuando, por ejemplo, refiriéndose a *Sisí*, musita que «a ése también le he apuntado en mi libro» y la cólera y ansias vengativas nublan cualquier atisbo de prudencia; su lema es manifiesto en «pero paciencia, que arrieros somos»²⁰³. Y es que, como un auténtico animal, reacciona con una respuesta instintiva ante un estímulo: cuando es desamarrado por *Rojillo* no duda en sacar una faca y encararse a *Don Antonio* sin tener en cuenta la inferioridad de condiciones con las que cuenta. Con el desenlace de esta situación, comprendemos parte de la función de este carácter en la obra: sirve para enaltecer el

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 21.

²⁰¹ *Loc. cit.*

²⁰² *Loc. cit.*

²⁰³ *Loc. cit.*

atrevimiento y valentía del oligarca; aun la fuerza y aspecto de *Caramechá*, el cacique no se achanta; le arremete, hasta el punto que el bárbaro teme por su vida. Por tanto, el espectador entiende que, en el planteamiento de la obra, hasta un tipo como él es amansado por el patrón de este metafórico corral.

Su oposición al *veneguismo* parece justificada cuando razona que «¿qué no es un ladrón? [...] ¿Pues no se come los dineros del Pósito?»²⁰⁴. Sin embargo, todo parece apuntar que estaría dispuesto a enzarzarse en otras causas en busca de problemas, pues no refleja empatía por sus enemigos cuando formula enunciados desiderativos como el siguiente: «¡Ojalá degollaran a ese ladrón!»²⁰⁵.

Con todo lo dicho, concluimos que parece lógico pensar que, como un *Rojillo* para *Don Antonio*, este sería uno de los protectores y secuaces en un presunto régimen caciquil liderado por *Sacris*.

CONSOLACIÓN

La mujer del cacique es la que, en principio, debiera, por su estatus, disfrutar de una situación acomodada y hasta prestigiosa en el pueblo. En principio, así lo capta el espectador si tenemos en cuenta la didascalia introductoria: «Habla con la serenidad de las criaturas que se creen en posesión de la verdad»²⁰⁶. Sin embargo, esta joven mujer de 28 años, en realidad, padece un drama de índole matrimonial que desemboca en una, aunque silenciosa, evidente deshonra pública («Todo el mundo se burla de mí»²⁰⁷), por lo que, parece que busque en el espectador el étimo de su antropónimo.

Como mujer cristiana, su lucha constante tiene que ver con agradar a su marido pues, aunque el matrimonio legitima su vínculo legal, vive con la amenaza de que este, gozando de su estatus en el pueblo, le sea infiel, más cuando comprueba el número de pretendientas posibles, por ejemplo, al salir de misa:

CONSOLACIÓN. ¡Eso a la Platera y a la mujer de organista, que se han peleao en mitá del porche!

DON ANTONIO. *Con frialdad*. ¿Y qué?

CONSOLACIÓN. Que se han peleao... ¡porque tiene que ver contigo!

*Rompe a llorar.*²⁰⁸

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁵ *Loc. cit.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 42.

Embebida por este fin, es capaz de vestir de manera cómicamente poco decorosa: «Los vivos colores de su traje denuncian su ingenuo mal gusto y su afán de parecer bella»²⁰⁹. E incluso de mostrarse efusiva y cariñosa con él en más de una ocasión. De tales muestras, por la misoginia de *Don Antonio*, solo recibe fríos rechazos y hasta públicos empujones e insultos, por lo que su imagen pública se ve deteriorada: al menos desearía que los problemas conyugales no fuesen conocidos por el pueblo: «Se sabe hasta que ya no tenemos la misma habitación [...] Con que fueras más prudente me conformaría»²¹⁰.

Solo se muestra feliz y, como su nombre, se consuela cuando el cónyuge lo hace puntualmente: «DON ANTONIO. [...] No llores, que no hay motivo. ¿Qué te importan esas... fulanitas? ¿Crees que me dejaría dominar por ellas?»²¹¹.

Pero tal tormento íntimo está fundado en una amenaza real y evidente: la preferencia adúltera de su marido por *Julia*, de quien abusó y con quien, además, convive en casa («JULIA. *Tímidamente*. Consolación... tú no me puedes querer»²¹²). Por ello, cuando ve la posibilidad de deshacerse de su rival, no duda en ayudarla para que pueda abandonar el pueblo, tal y como *Julia* planea.

JULIA. Me quisiera ir mañana mismo.
CONSOLACIÓN. *Sin disimular su alegría*. ¿Del pueblo o de la casa?
JULIA. De la casa y del pueblo.
CONSOLACIÓN. *Con ansiedad*. ¿Y para mucho?
JULIA. Para siempre.
CONSOLACIÓN. *Cogiéndole las manos en un arranque de gratitud*. ¿No te arrepentirás, Julia?
JULIA. *Sonriendo con melancolía*. No me arrepentiré.²¹³

A pesar de ello, su tragedia se agudiza –o liberación– cuando su marido es asesinado al final de la obra. Tragedia o liberación, en todo caso, es una disyuntiva que queda sin resolver.

NATIVIDAD

Es una adolescente de 17 años que, como el resto de mujeres, se muestra prudente, cauta y servicial. Por su edad y por el ansia con que observa al inicio de la obra a través de la puerta entreabierta de la galería junto con *Consolación* la llegada de *Don Antonio*, A. Onana interpreta que es hija del matrimonio Venegas. Sin embargo, el trato mostrado en una pregunta a

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁰ *Ibid.* p. 43.

²¹¹ *Loc. cit.*

²¹² *Ibid.* p. 75.

²¹³ *Loc. cit.*

Consolación («NATIVIDAD. ¿Cómo está su madre, señorita?»²¹⁴) desaconsejaría la interpretación de tal parentesco.

Su participación en la obra es residual y anecdótica, pues efectúa recurrentes entradas y salidas, sobre todo en el ACTO I, mostrando su función de servidora. Solo al inicio del ACTO III, acompañando a una desesperada y miedosa *Julia*, se muestra, aunque servicial, sosegada y tranquilizadora, al estar acostumbrada al contexto y función como mujer: «No parece sino que hasta hoy no ha oído usted a las lechuzas y al grajo»²¹⁵. Aunque se desprende cierto hedor crítico por lo simbólico de sus palabras, escéptica se muestra y, por ende, asumiendo resignada su rol.

ROJILLO

Demostrado en la mayoría de sus participaciones y por las confesiones de otros personajes, este es uno de los adeptos más ferviente al *veneguismo* y uno de los traidores secuaces y protectores del cacique, junto con un tal *Andrés el de la Borrega*, quien aunque solo se cita en la obra, el valor simbólico del sobrenombre también es significativo: «SISÍ. [...] ¿No le vigilan pa defenderle Andrés el de la Borrega, que es un diablo, y el Rojillo, que sabe de traiciones más que Judas?»²¹⁶.

La fidelidad de *El Rojillo* con *Don Antonio* está demostrada en más de una ocasión: sabemos por *Sisí* que agredió al cuñado de *Caramechá*, por insurgente, y justifica la agresión del cacique a *Caramechá* al considerarse necesaria para amansar a los insurrectos. Tal lealtad también se desprende, por ejemplo, cuando se muestra incorruptible ante los intentos de soborno de *Pedro Luis*.

Siempre solícito al oligarca no duda en cumplir cualquier orden, por violenta que sea, como cuando persigue e intenta acuchillar a *Pedro Luis*. Y es que la jurisprudencia caciquil en la zona rural ampara su praxis. No obstante, sabemos por *Caramechá* que en el pasado estuvo preso por matar a un «trajinante» y mediante la prudente ironía de *Sacris* es descrito como un tipo agresivamente impulsivo: «Es como es... No digo que sea mal muchacho; pero se va del seguro, por... exceso de corazón»²¹⁷.

Su retrato corresponde a un personaje ágil, escuálido y hasta, aparentemente bondadoso, hecho que evidencia su mundo posible si no estuviese ennegrecido por la ancha sombra del

²¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 73.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

cacique: «El Rojillo es un hombre bien proporcionado y garboso, que sería hasta simpático sin la inverecunda osadía de su modo de mirar».²¹⁸

Como en la mayoría de los personajes, también en él hay rasgos de falta de instrucción académica (modo de expresarse y dialecto rural) y de tosquedad: «y sin la indisciplinada espesura de sus cejas, que chocan y se arremolinan sobre la nariz como si estuvieran peleando, y que entenebrecen todo rostro».

Pero estos rasgos de su retrato no le achacan una etiqueta nominal. El nombre con que se le conoce en el pueblo viene por su forma de vestir, descrita cómicamente, y afición a la tauromaquia:

En el corte de sus arreos adivinase su amor á la torería: sus pantalones están más entallados de lo conveniente; su marsellés, por lo corto, es casi chaquetilla, y su sombrerito, por lo achulado, lo podría lucir un banderillero.

Efectivamente, existe una estrechez entre la descripción de este personaje y el antropónimo que recibe: *Rojillo* es nombre de banderillero. Podría pasar desapercibido, pero las referencias extratextuales que perfilan este personaje existen. Recordemos que López Pinillos, sin ser un adepto a tal afición (incluso critica el fervor fanático que despertaba en la época), bien la conocía para sus crónicas, entrevistas periodísticas y por amistades con novilleros.

De hecho, el autor hace un guiño a un lidiador de la época, que se puede atestiguar cotejando la prensa taurina de entonces. Por ejemplo, en el periódico con tirada nacional e internacional *El Toreo*²¹⁹ se pueden contar algunas referencias a un banderillero apodado Rojillo. Se trataría de Jorge Andrés Rojo quien debutó en 1911 y, según las crónicas taurinas de la época, era valeroso, aunque, como principalmente banderillero, interpretamos que su labor consistía en debilitar al toro, para que el matador, jerárquica y popularmente superior, se luciera.

Con ello, entendemos simbólicamente la función de este personaje, teniendo en cuenta el marco de referencias históricas.

SISÍ

Estamos ante un tipo joven de 30 años que representa a uno de esos muchos pueblerinos analfabetos postrados ante su líder. Sin embargo, la familiaridad con un sistema autócrata y la fidelidad al gobierno *veneguista* le llevan a mostrarse como entusiasmado, ya que su mundo y

²¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

²¹⁹ *Vid.* JUSSEPE, «Fuera de Madrid» en *El Toreo*, núm. 2.232 (25 de septiembre de 1911), p.4. También en números del madrileño *Lidia* como el 10 (31 de mayo de 1915), y de *El Toreo*, 2.379 (1 de septiembre de 1913), 2.587 (16 de octubre de 1916) y 2.709 (12 de julio de 1920).

aspiraciones se resumen a las voluntades que marca el cacique, a quien no objetaría una negativa como respuesta. De ahí, su sobrenombre.

Idolatra a su líder cuando afirma que «¡Si a pecho a pecho no se pué con él [*Don Antonio*]!»²²⁰ y ve que está en la tesitura correcta cuando fervoroso se afana en ser altavoz de los seguidores *veneguistas*: «Sombrazos por aquí y por allí, y “Dios le guarde, don Antonio” y “vaya usted con Dios, don Antonio”»²²¹. Todo ello le lleva a justificar todas las obras del cacique y a criticar a sus opositores: «Después de esta somanta, agacharán las orejas los burros que las querían levantar, y chanfli»²²². Incluso, no duda en vigilarles: «No hay que moverse, que en la puerta estoy centinela»²²³.

TÍO MANUEL

Resulta enigmático el personaje de *Tío Manuel* por varias razones: aparece poco en escena, su onomástica familiar y por el hecho de solo pronunciar una declaración («¡Pongo mi firma!»). Es un hombre de 50 años que bien puede ser la extensión metonímica de los labriegos del pueblo, taberneros, sucios, solitarios y poco habladores, cuya función es la de ser testigos de muchos de los sucesos acaecidos sin rechistar en este sistema que funciona como una red de miedos a represalias y consecuencias.

Es difícil interpretar a ciencia cierta el vínculo que mantiene con el resto de personajes, aunque resulta significativo que, con un solo gesto de cabeza, ordena en una ocasión a *Sisí* a que lo siga. Creemos, sin embargo, que por el halo de misterio que rodea a este personaje pudiera interpretarse como uno de los desdoblamientos del autor en la obra, por lo simbólico de su única declaración y por ser testigo de lo ocurrido. Esta tesis podría aún ratificarse con el fuerte componente autobiográfico de la última crónica cordobesa que escribe J. López Pinillos para *España*, el 3 de junio de 1904, titulada «Mi tío Manuel».

4.3.1.c. INTERPRETACION DE LAS COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES

Muchos son los elementos que, por lo menos aparentemente, pueden asemejar obras de «Parmeno» como esta a la tradición teatral española y universal, como, por ejemplo, la presencia de la unidad de espacio y tiempo. Sin embargo, estas no son simplemente contextualizadoras,

²²⁰ *Op. cit.*, p.11.

²²¹ *Esclavitud*, *loc. cit.*

²²² *Esclavitud*, *loc. cit.*

²²³ *Ibid.*, p. 21.

sino que permiten interpretar la tensión, la acción, los símbolos y hasta la crítica de López Pinillos.

El espacio y el tiempo donde se inserta la trama de *Esclavitud* son totalmente simbólicos y próximos tanto para el autor, como para los espectadores a quienes pretendía ir dirigida la obra. Y es que no se explicita en ningún momento cuándo y dónde sucede en concreto la acción y el argumento, aunque sí son muchas las referencias contextuales que permiten ubicarlo en un espacio y tiempo narratológicamente verosímiles y extrapolables al momento histórico.

Desde el punto de vista del lugar, el autor ambienta el argumento con brocha gorda en un pueblo rural («Puede la acción desarrollarse en cualquier pueblo de España») y sitúa con mayor detallismo toda la acción en la galería de la casa de *Don Antonio Venegas*. Es decir, se trata de un espacio interior, descrito como decadente y oscuro, lo que se interpreta simbólicamente como vital y moralmente asfixiante, por lo menos para algunos de sus moradores. Y es que, interpretando los símbolos e iconos que se exhiben en la casa del cacique, metonímicamente podemos llegar a comprender la ideología y valores morales *veneguistas* impuestos al pueblo, esclavos de las voluntades del autócrata. Es más, con esta lógica, la asfixia es extensiva a todo el pueblo.

Y desde estas premisas, vamos prestando atención a este espacio interior y vemos que en las paredes y muebles lucen algunos objetos significativos: por un lado, hay varios motivos iconográficos religiosos como el retrato negruzco de un San José, con una aureola y las plumas del ángel de la Anunciación y una figurita de la Virgen, sutilmente alumbrada, metida dentro de un fanal. Por tanto, el cacique exhibe simbólicamente con motivos religiosos su legitimidad en el poder, como anunciación divina, hecho que nos recuerda al autoritarismo de regímenes fascista o, más remoto aún, la soberanía divina en que se amparaban los monarcas absolutistas del Antiguo Régimen. La sociedad *veneguista*, por ello, se interpreta como conservadora y religiosa.

Pero la legitimidad autócrata no solo viene manifestada simbólicamente con motivos religiosos, sino que el título de Bachiller, colgado en una de las paredes de la galería, exhibe simbólicamente a los visitantes una superioridad académica e intelectual, que legitima su liderazgo en un ambiente, que, por ende, entendemos altamente analfabeto, hecho contrastable con el habla de los labriegos pueblerinos que participan en la obra. También la majestuosidad de algunos muebles, el exotismo de otros y el tipo de herraje connotan la manera en cómo se proyecta el propietario, no ya solo de una morada, sino de todo el pueblo, que entiende de su propiedad.

Es decir, los indicios, símbolos e iconos connotan un carácter y una exhibición de poder político, social y económico rancios, caducos e ilegítimos por la oscuridad que tiñe todo el

espacio. Antitéticamente a sus voluntades, el lugar, tirando del tópico de *DELENDA EST CARTHAGO*, es evidentemente ruinoso y decadente como el sistema y el pueblo que lidera. Asimismo, con los indicios del *TEMPUS FUGIT* se evidencia el dilatado tiempo en que el *veneguismo* está impuesto en este ambiente rural y no hay atisbo de esperanza hacia un viraje del *STATUS QUO*, por cómo se muestran los rosales tísicos, símbolo también de la falta de vitalidad, de acción y de mudar la situación. Sin embargo, esta falta de voluntad y acción no significa que los personajes no deseen la luz del raciocinio y la paz, sobre todo en algunos momentos de tensión, símbolos que se encierran en la luz (exterior o la eléctrica que brilla débilmente) y el mirar hacia el exterior en alguna ocasión.

Con todo, por tanto, religiosidad, tradicionalidad, conservadurismo, analfabetismo, autocracia... son los valores que rigen y se desprenden de esta población rural, que más bien recuerda al feudalismo del Medievo, que al que debiera corresponderse a principios de siglo. En sus dominios (molino, tierras cultivadas de olivos, juzgados...), *Don Antonio*, aunque a veces se muestre cauto, ejerce su jurisprudencia, su política (por ello, *Pedro Luis* le invita a discutir en la ciudad); pero, además, en su propiedad doméstica y, por extensión, en todo el pueblo goza, casi como señor feudal, sin ser la suya una casa señorial, de un elenco de trabajadores con obligaciones y con el solo derecho de beber alcohol cuando uno decida, síntoma de necesaria ebriedad literal y metafórica en que se encuentran los subyugados. Pero en lugar de rebelión, este grupo subordinado le rinde pleitesía y devoción. Por tanto, en sentido amplio, la unidad de espacio se caracteriza por una relación de vasallaje de labriegos que trabajan para un cacique, y no por la ocupación y preocupación de un dirigente por los intereses y todos los derechos del pueblo. En fin, esclavitud en un sentido amplio, cumpliendo todas las acepciones del término, y como bien queda condensado en el título, no en un pueblo en concreto, sino extrapolable a cualquier espacio rural de la época.

Con ello, entramos a interpretar las coordenadas temporales que, aunque no explicitadas directamente, podemos referenciar con lo dicho anteriormente, entre otros indicios interpretativos. El caciquismo que se extiende en esta obra de manera decisiva y, en otras de «Parmeno» de manera secundaria, es uno de los males que agonizaba España en época de la Restauración y, decididamente denunciada desde la independencia de las últimas colonias ultramarinas. Además, el autor induce a pensar que la luz eléctrica, desde hace muy poco, está instalada en este pueblo, hecho que demuestra el atraso de las zonas agrarias de España. En este sentido recuérdese cómo en la galería aún sigue presente una gran lámpara de bronce con depósito de aceite ya desusada, pero aún no ha mucho tiempo utilizada. Y es que, en su lugar,

no hay una lámpara u otro objeto eléctrico, sino, una bombilla añadida que alumbrá con muy poca intensidad, como las mariposas que alumbran a la figurilla virginal.

Finalmente, aparece un último y decisivo signo que nos permite comprender el referente temporal en que se enmarca la obra. Nos referimos a la migración de *Pedro Luis* cuando es joven a Buenos Aires, lugar donde empieza su formación y carrera laboral en un circo, que le reportan simbólicamente las primeras armas y el temple para derrocar el *veneguismo*. Efectivamente, las migraciones de los españoles a Argentina han sido, aunque intermitentes, constantes, sobre todo tras su independencia, hasta el punto que, según el Padrón de Españoles Residentes en el Extranjero (PERE) de 2016 elaborado por el Instituto Nacional de Estadística de España (INE), actualmente en Argentina reside la comunidad del mundo más numerosa de nacionales españoles nacidos en España (439.236 personas)²²⁴.

De entre todos los españoles emigrados al país en catorce años comprendidos en época finisecular (1885-1895 y 1912-1914), los andaluces constituyeron entre el 15 y 20% (150.000 andaluces), muchos de los cuales se establecerían en La Plata, Tucumán, Salta, Mendoza, San Juan y Buenos Aires, lugares con un clima similar al andaluz y donde, principalmente se dedicaron a labores de horticultura y viticultura. Parece lógico, pues, pensar que López Pinillos ha pensado en esos inmigrantes al crear y esbozar la intrahistoria de *Pedro Luis*, un joven mozo que huye del campo español en una búsqueda simbólica en la capital argentina de nuevos y buenos aires. Una migración que, aunque dura, le resulta enormemente provechosa y económicamente, más que rentable, ya que parte con «cuatro moneditas de a dos reales»²²⁵ que le presta *Julia* y vuelve regalándole unos grandes y estridentes pendientes a su hermana, signo que connota riqueza por parte del forastero.

4.3.2. Semántica extensional²²⁶. Intención y función de la obra

Después de haber interpretado los elementos de la obra, a partir del relieve de los códigos diseminados en el aparato sintáctico, nos disponemos a trazar la mira u objetivo que persiguió López Pinillos con este drama en aras de situar mejor esta producción en el contexto pragmático y diacrónico de la dramaturgia parmeniana y española. No se trataría ya de verter

²²⁴ En «Estadística del Padrón de Españoles Residentes en el Extranjero» del INE (última actualización: 17 de marzo de 2016). Información estadística del fichero central PERE en <http://www.ine.es/prensa/np962.pdf>.

²²⁵ *Ibid.*, p.66.

²²⁶ En la metodología empleada por Fabián Gutiérrez Flórez, con este término se refiere a la relación del conjunto de la obra (a partir del significado de los códigos analizados) con el contexto de enunciación.

especulaciones, sino que el análisis de los elementos constitutivos de la obra, su caracterización y funcionalidad, los relieves simbólicos y metonímicos, la significación temática y argumental nos permiten atinar mejor en este sentido.

Como ya hemos referido en más de una ocasión, *Esclavitud* pertenecería a un tipo de género que estaba de moda en la época: lo que se ha venido conociendo como drama rural. En las carteleras de los teatros madrileños era frecuente ver anunciadas estas obras y lo demuestra, sin ir más lejos, el hecho que, al tiempo que se estrenaba este drama de «Parmeno», en el teatro Eslava, también lo hacía el drama rural en tres actos *El Jayón*, de Concha Espina de Serna, debutante por entonces como dramaturga.

En estas obras, hay escritores, acaso los más críticos y comprometidos, que intentan retratar el ambiente decadente y rancio de los campos españoles y evidenciar los males de la nefasta política agraria de los gobiernos de la Restauración. Obras como esta y con un título estridente, conciso e impactante como *Esclavitud* son gestadas con el fin de martillar concienzudamente la estructura tradicional improductiva de las zonas rurales españolas y las injusticias que en estos espacios, aunque no exclusivos de ellos, se vivía.

El drama rural es reflejo de la realidad; una pila bautismal donde redimir los pecados, a través de una lograda catarsis; «un arma –como diría Gabriel Celaya para la poesía en *Cantos iberos* (1955)– cargada de futuro». En este caso, un arma contra el caciquismo y el sistema corrupto que lo sustenta.

Por este derrotero y con estas miras ha peregrinado el polifacético y comprometido escritor regeneracionista. Así también lo entendió parte de la crítica teatral de la época parmeniana, como ilustra, por ejemplo, José de Laserra desde las páginas de *El Imparcial*:

Acomete Pinillos valientemente el tema del caciquismo político y social, caracterizando con vigorosos rasgos a uno [...] de estos nuevos señores feudales que en los pueblos, en las fábricas, en las minas imperan y se imponen con la complicidad y la protección de los de arriba.²²⁷

Desde las más arriba referidas premisas regeneracionistas de Joaquín Costa, la pretensión de estos escritores era crear un arte manifiestamente ideológico y comprometido, con el firme propósito de trincar los males nacionales en pro de una «Nueva España» («dramaturgo, literato y pensador caminan unidos, sin ninguno sobrepajar a otro»²²⁸). El arte dramático de «Parmeno», para ello, refleja la realidad, como si de un espejo se tratara al más puro sentido de

²²⁷ En *El Imparcial*, núm. 18.622 (10 de diciembre de 1918), p.3.

²²⁸ CARRETERO, José María: «Mirando a escena» en *El Figaro*, núm. 118 (10 de diciembre de 1918), p.16

Madame de Staël, con una brocha para retratar que es su temple decididamente naturalista, tal y como atinaba José de Laserra líneas más arriba:

Persiste Pinillos en llevar al teatro la visión de la realidad –según la fórmula de Zola- a través de su temperamento. [...] Presenta tristezas y miserias de la humana naturaleza; el lado desagradable de la vida.

Sin embargo, lo acre a que tiene acostumbrado López Pinillos se atenúa en este drama, hecho que valora positivamente una parte de la crítica, como José Luis Barberán:

En “Esclavitud” se nos presenta el gran dramaturgo más sereno que en otras ocasiones; desechó marcadas rebeldías que tuvo en otras obras, y entró más de lleno en la realidad, en las pasiones y en el mundo.²²⁹

Los tipos hábilmente perfilados por Pinillos en este drama son plenamente coetáneos, tan verosímiles que el público podía reconocer y, con la proyección simbólica de los mismos, el autor tenía garantizado el fin catárticamente moral. Refiriéndose precisamente al trazo de estos personajes, salvo el de *Pedro Luis*, y la función de los mismos, sigue el crítico José Luis Barberán afirmando:

Hay en “Esclavitud” un triunfo en la creación de casi todos los tipos, comenzando por el viejo alcohólico Govanes y acabando en el de “el Sacris”, pasando con gran gallardía y arrogancia por el del cacique “Venegas”. Todos ellos son la naturalidad, la vida misma; las pasiones y naturalezas de todos estos tipos son muchas, porque los hemos visto, los hemos sentido y con ellos convivimos, tanto en lugar apartado como en la urbe.²³⁰

Declaraciones que nos sirven al ser vertidas por críticos coetáneos del autor que comparten el mundo de experiencias y referencias y que, sin duda, nos ayudan a consolidar la interpretación semántica y la intención última del escritor. Esto es, comprobamos que la crítica encerrada en la pieza se halla en las actitudes de muchos personajes, pero, sin duda, se arremete contra la del prototipo caciquil, al que ha dedicado esfuerzos para que, en su trazo, se pueda inferir, como nos ilustra José de Laserra, a tantos de esos «que circulan por todos los ámbitos y se exhiben, bajo todos los campanarios, infinitas copias»²³¹.

Por tanto, el fin último de *Esclavitud* es pedagógico, pues el dramaturgo ha calibrado un drama que, como valoraba Arturo Mori desde el rotativo *El País*, es «intenso, fortísimo, de gran teatralidad y, al mismo tiempo, real y educador²³²». No pretendía, con ello, el simple *DELECTARE*, sino la difícil tarea de provocar, al tiempo que emocionar con dosis de efectismo.

²²⁹ En *El Globo*, núm. 14.725 (10 de diciembre de 1918), p.2.

²³⁰ En *El Globo*, núm. 14.725, *loc. cit.*

²³¹ En *El Imparcial*, núm. 18.622, *loc. cit.*

²³² En *El País*, núm. 11.105, (10 de diciembre de 1918), p.1.

En este sentido, seguía observando Mori que el autor ha pretendido «probarlos y lo ha hecho gallardamente [...] con sorprendentes efectos escénicos» y ha sido capaz, según continúa líneas más abajo, de «provocar, cuando quiere, la emoción del público»²³³.

En suma, entendemos que el drama no opera contra un cacique concreto como se deduce del análisis breve que le dedica O. Onana a la obra, sino que, con la configuración de un *Don Antonio Venegas*, el autor y el público podía ver a tantos otros caciques; la crítica se encierra en el caciquismo en general y en la actitud abúlica de quienes lo padecen. El literato está decidido, como otros dramaturgos, a detonar un sistema injusto, corrupto y feudal como este que azota, no a un pueblo en concreto, sino a todas las zonas rurales del país. De ahí, que el autor ubique la acción «en cualquier pueblo de España». Una aparente imprecisión que también supieron interpretar analistas de la época como, por ejemplo, Luis Brun quien, desde la sección teatral del semanario *Nuestro tiempo*, vierte la siguiente afirmación sobre el espacio, al analizar el argumento de *Esclavitud*: «Esclavos del cacique son los vecinos de un pueblo, ¿de Castilla, de Andalucía?, es igual, de España, sometidos al amo porque tiene dinero e influencia política y habilidad para triunfar»²³⁴.

Pero López Pinillos es consciente también, como *Pedro Luis* en la ficción, de la dificultad que entraña ese cambio estructural, porque en el tuétano de la sociedad se hallan los elementos que permiten el aflore de las corruptelas y los caciques. En este sentido, traemos a colación las palabras de *Sacris* cuando intenta reflejar la situación de los pueblerinos y, por extensión, de todos los españoles, y la causa latente de todos los males sufridos y de la que él, por otra parte, es partícipe: «¡Pero si en estos pueblos hay una malicia que no pué resistirse...!»²³⁵. Males idiosincráticos y definitorios que no permiten albergar grandes esperanzas. Este respecto también era advertido por Arturo Mori quien apostillaba que la obra «es el eterno drama del caciquismo español tan complejo, tan aferrado a los vicios indómitos de la raza».

Arrancar de raíz el problema solo sería posible con pedagogía, instrucción, reflexión y cultura; instrumentos estos congregados en esta obra parmeniana para que, evidenciando el problema, se suscitara la reflexión concienzuda de ello y el debate crítico sobre su pertinencia.

Hábilmente comprendió el mensaje de esta pieza parmeniana, Alberto Martín Alcalde, quien, al día siguiente del estreno desde *La Acción* analiza:

Diríase que el irreductible «Parmeno» se goza en remover las aguas cenagosas de los pantanos, para que a todos nos lleguen las fétidas emanaciones, poniendo en sobresalto a los estómagos. Mas esta tenacidad en la exploración de las

²³³ En *El País*, núm. 11.105, *loc. cit.*

²³⁴ En *Nuestro Tiempo*, núm. 241, *loc. cit.*

²³⁵ *Op. cit.*, p.53.

zonas insalubres, que se esconden en las almas y en la sociedad, no es ciertamente expresión de mero masoquismo literario, sino la apelación dura y acosadora a nuestra sensibilidad para arrancarnos primero una exclamación de horror, luego, una anatema. Así es el drama estrenado anoche.²³⁶

Esa es su «voluntad de roble»²³⁷, según recogía «El caballero audaz» desde *El Figaro*, tras ver el último ensayo general de la pieza. Una voluntad llevada en esta obra a la praxis y que marcaría tendencia, según A. Mori, pues el modo de retratar parmeniano, junto con su temperamento y fines abrirían –según el crítico– un sendero dentro de la tendencia dramática de lo rural:

Parmeno inició anoche [la del estreno] un camino por el que andarán muchos autores, hoy sin rumbo conocido. El drama rural no es solo poesía, la pintura del ambiente, el colorido; es, sobre todo, la psicología, el carácter, la corruptela social, la tendencia.

El drama “Esclavitud”, recorriendo desdichados feudos de la España gris, vale por cien discursos de mitin. Con él puede probarse la tan discutida ejemplaridad del teatro. La emoción y el interés de la escena inculcan el ejemplo y el público lo santifica.²³⁸

Todos estos juicios quedan perfectamente ensamblados con las intenciones confesas del escritor. López Pinillos, concediendo una breve entrevista a José María Carretero Novillo («El caballero audaz») el día antes de su estreno, responde a la pregunta «¿Qué problema ataca usted en esta obra?»²³⁹ lo siguiente:

Ya lo verá usted... Es el drama trágico del caciquismo, de la esclavitud. Yo creo que está arrancado de la realidad. [...] El conflicto es la chispa que salta entre la esclavitud del débil y la tiranía del fuerte.

La suya es una aportación combativa cuyas miras y expectativas quedan explicitadas a continuación: «¿Cómo quiere usted que lo resuelva?... Este es un drama que se puede calificar de “desagradable” para el público, porque en él se condenan los vicios y tiranías de la sociedad.»

Vicios que hacen plausible la injusta y atroz situación vivida en los campos y «Parmeno», como *Tío Manuel*, aparece simbólicamente en escena encarnado en este para demostrar que es testigo de todos esos vicios que, además, quiere compartir con el espectador. Es decir, tras la familiaridad del nombre de esta criatura, pudiera hallarse su creador: interpretarse como heterónimo de López Pinillos; y es que este personaje que, a su vez representa todo el mundo labriego y, por extensión, toda la clase trabajadora con quien simpatiza la ideología izquierdista

²³⁶ *La Acción*, núm. 1.013, p. 3.

²³⁷ En *El Figaro*, núm. 116. (8 de diciembre de 1918), p. 11.

²³⁸ En *El País*, núm. 11.105, *loc. cit.*

²³⁹ En *El Figaro*, núm. 116, *Loc. cit.*

del andaluz es descrito, recordemos, como «uno de esos labriegos que, a fuerza de estar solos, han perdido el hábito de hablar». Como el literato en su homenaje en el Ritz²⁴⁰, *Tío Manuel* es un personaje misántropo presente en escena en recurrentes ocasiones durante el ACTO I y deducimos que cercano al espacio diegético y de representación a lo largo del resto de la obra. Un ser poco hablador cuya función se halla en el valor ilocutivo de su única intervención: «Pongo mi firma»²⁴¹. Tres palabras más significativas aun, si vemos que, cual notario, atestigua con ellas la última frase pronunciada por *Sisí*: «Y usted dispense mi libertad...».

Asimismo, el dramaturgo pudiese desdoblarse en la voz de otros personajes como *Pedro Luis*, hombre de acción que intenta trancar la situación y, por ello, surge el conflicto más estruendoso de la obra; uno de los personajes con mayores connotaciones positivas, aunque por ellas, la crítica de entonces valorase que es el personaje más inverosímil, lo que evidenciaría la escasez de este prototipo en la época:

Desentona de este cuadro por la equivocada naturaleza que el autor le dio. [...] En él nos encontramos a un tipo de alma calderoniana dentro de una creación echegarayesca, pero sin el espíritu de Calderón ni la materia de Echegaray. Todo en la actuación de este personaje es convencional y artificioso ante la grandeza de los otros.²⁴²

Sea como fuere, si seguimos el sendero de estas hipótesis sobre los posibles *ALTER EGO*, testigo, como *Tío Manuel*, y atizador, como *Pedro Luis*, se muestra «Parmeno» en *Esclavitud*. Un autor que pone de relieve las causas y consecuencias de la sociedad caciquil, unas, de manera más evidente, otras, de manera más sutil. Recordemos que el literato ha descrito hábilmente, a partir de los diálogos y didascalias, un espacio o ambientación de una sociedad que más recuerda a la feudal del Medievo que a la de principios del siglo pasado. Una sociedad patriarcal, chismosa y cínica, con un valor del honor casi caduco; analfabeta, humillada, misógina, conservadora y atrasada, donde la electricidad poco tiempo hace que llegó, lo que tiñe la escena con una simbólica oscuridad asfixiante y decadente. Una sociedad donde se atisba déficits en políticas educativas y en la independencia del poder judicial, en aras de la superstición y el folclore, de la fe y el fanatismo –recurrente en las obras parmenianas– de la tauromaquia, como se proyecta en el personaje de *Rojillo*. En definitiva, una sociedad caciquil hastiada y, peor aún, abúlica. Y en este sentido, se plantearía «Parmeno» cómo trancar la situación para que un simbólico corral de animales con su San Antonio cambie a una sociedad

²⁴⁰ El 30 de diciembre de 1918 se preparó un homenaje en el Ritz de Madrid para conmemorar los éxitos de *Esclavitud*. En este homenaje a López Pinillos y Enrique Borrás, el escritor no pronunció palabra públicamente y su agradecimiento fue leído por el actor y director.

²⁴¹ *Op. cit.*, p.13.

²⁴² En *El Globo*, núm. 14.725, *loc. cit.*

capitaneada por un político que, de acuerdo con su etimología, obre en pro de su polis, de sus ciudadanos. Como *Pedro Luis* en la ficción, no se trata de encauzar la cólera y venganza contra un cacique matándolo, ya que en ese supuesto, *a rey muerto, rey puesto*:

Parmeno» [...] sabe mejor que nosotros que el camino para limpiar nuestra patria de caciques no es precisamente pararles el corazón de un tiro; nada de eso. A cacique muerto, cacique sustituido; en todo distrito hay segundo de a bordo que en seguida toma las riendas del mundo. [...] En «Esclavitud», este segundo es «Sacris», el ladino rastrón de «Sacris».²⁴³

La tragedia de la obra, sin embargo, está en el desenlace: aunque parece que *Julia* y su padre se han convencido de la pedagogía que ha procurado *Pedro Luis* a machamartillo, el sino trágico no les permite salir de la situación y terminan matando al cacique, desenlace que, junto al desplome de *Don Pedro*, resulta simbólico, pues así se traslucen las esperanzas de «Parmeno» sobre el sino de su país.

Por tanto, parece lógico pensar en los sedimentos tras la función. Se correrían las cortinas y el espectador saldría del recinto elucubrando: ¿Quién sucederá a *Don Antonio*?, ¿*Sacris*?, ¿La situación del pueblo y sus habitantes no empeoraría con este, más analfabeto y religioso que el antiguo patrón?, ¿Este es el derrotero por dónde camina nuestra sociedad? Y, en el mejor de los casos, «Parmeno» seguramente desearía que el espectador se preguntara: ¿Esta es la patria y valores que deseamos?

De todos modos, prestemos atención a ese contexto pragmático para intentar comprender cómo se calibró la escenificación de la obra, cómo se ejecutó en su estreno y cómo la recibió realmente el público, espectador de la función.

4.4. Dimensión pragmática

Nos decidimos finalmente a acometer las dimensiones para la comprensión de una praxis de la obra estudiada; ver hasta qué punto los elementos destacados y descritos en la dimensión sintáctica e interpretados en la semántica se ejecutan en la práctica. Veremos, por tanto, finalmente el vínculo que los signos y significado de los mismos se vinculan con el contexto comunicativo y, por ende, con el emisor y receptor(es) de la obra. Relaciones que tenemos en

²⁴³ En *El Fígaro*, núm.118, *loc. cit.*

cuenta a la hora de abordar lo pragmático tal y como anotan críticos como A. Tordera Sáez cuando definen que «la dimensión pragmática de un objeto estético se materializa en las relaciones del autor con la obra y de la obra con el espectador; es decir, se realiza en los ejes Emisor-Mensaje y Mensaje-Receptor» (1980b:195).

4.4. 1. Eje Autor-Obra

J. López Pinillos llega a la ciudad de Madrid con *El vencedor de sí mismo* debajo del brazo: un drama pasional con un tema, tratando el adulterio, donde rezuma su impronta: la estética realista. Ardua fue, como veíamos, su llegada a Madrid y más aún realizar el sueño de ver representada esta pieza teatral. Sin embargo, lo consigue en 1900 en el madrileño El Español, gracias a la oportunidad que le brinda Francisco F. Villegas («Zeda»), a quien, por ello, le dedica la obra. El éxito de la misma fue atronador y, sin embargo, un lapso de diez años deberá esperar para poder ver representada su segunda obra: *Hacia la dicha*, también estrenada en el mismo teatro, un 31 de marzo de 1910.

¿Cuál es el motivo que explica que diste una década en medio? La respuesta sería la censura. Y no nos estaríamos refiriendo a la ya pretérita censura del *Consejo Real de Castilla*, ni a la del estamento eclesiástico regulada, por ejemplo, con las pragmáticas renacentistas de Valladolid. Nos estaríamos refiriendo a una censura –quizá más dura- y, del todo cierto, más moderna, de índole social y erudita: la acogida por parte de la crítica y, más aún, la arbitraria acogida del escritor en el seno de la élite intelectual y artística madrileña, rezagada a unos pocos privilegiados. Esto es, el temperamento hosco y las pocas simpatías que despertaba el recién llegado andaluz provocaban que, en los cenáculos de la intelectualidad, no se acogieran con los brazos abiertos las propuestas de «Parmeno». Un cubo de agua fría arrojado para que el joven pretencioso siguiese la carrera como otros, a quienes tanto les había costado hacerse un hueco entre los flamantes literatos de entonces. Una carrera, la de la pluma, que debía iniciarse desde los zócalos de la misma. Por ello, el trabajo en los rotativos le permitiría que su nombre fuera reverberando paulatinamente entre los hogares y que su valía y talante fuesen demostrados con sus publicaciones y narraciones.

Decidido a cumplir con su fin y amoldándose a las duras circunstancias, J. López Pinillos inicia su periplo periodístico y no lo abandonará hasta que su ansiada carrera en la dramaturgia española quedase consolidada. Para ello, debería esperar y ser paciente como un *Pedro Luis*

emigrado a la urbe en busca de oportunidades, experiencias y progreso. Una etapa complicada, pero en la que no desistió en insuflar vida a novelas, comedias y dramas desde la oscuridad:

¿Sabe nadie el tormento infinito que es para un hombre de talento creador ser periodista? Allí, arrancándole horas de descanso, después de la ruda labor diaria, Parmeno escribió novelas, dramas.²⁴⁴

Y, sin duda, del periodismo imantó habilidades y experiencias prósperas que cristalizaron en sus producciones creativas: conoció a personajes de toda la escala social y experimentó con su estilística... riachuelos que se encauzan hasta la desembocadura de sus novelas y, sobre todo, de sus comedias y dramas.

Poco a poco, su producción y oportunidades dramáticas aprovechan el rebufo de su notoriedad periodística, y el «gacetero», en sus creaciones, irá luciendo los temas de reivindicación social. Las obras que se estrenarían a partir de 1910 siguen, con las convenciones de la comedia, la estela de la primera obra, aunque el componente crítico y regusto sórdido empezará a espigar de manera más decidida con temas relacionados con la liberación de la mujer (*Hacia la dicha*), las presiones y opresiones familiares (*El burro de carga*, 1912), y en pro de la igualdad de género y contra las convenciones morales de la sociedad patriarcal (*La casta*, 1912). Sin embargo, la ambientación urbanita de estas comedias metamorfoseará, paulatina e intermitentemente, siempre midiendo cauteloso la recepción de su estilo, hacia el drama rural a partir de 1913, fecha a partir de la cual «Parmeno» empieza a figurar en las carteleras teatrales madrileñas con mayor frecuencia. El drama, ese género tan de su gusto donde puede crear, de acuerdo con sus pretensiones:

«¿Prefiere hacer dramas?
Sí, señor, para satisfacción de mi sentimiento artístico.»²⁴⁵

Las pretensiones de sus dramas se revisten de mayor dureza con un planteamiento ideológico y una intencionalidad comprometidamente regeneracionista ya desde el esbozo de sus escuetos títulos. Con estas obras (*El pantano* y *Nuestro enemigo*, 1913), aún con los perfumes efectistas de las tramas sentimentales anteriores, golpeará con contundencia contra el retraso de las zonas rurales campesinas del país y contra la situación abúlica que padecen. Y, para ello, será recurrente la configuración de personajes cada vez más simbólicos y una extrapolable tensión intrahistórica (Ej. deshonor familiar), así como el diseño del forastero que, tras una larga estancia en alguna ciudad cosmopolita, regresa al campo; un contraste del que queda totalmente hastiado y por el que rezuma la denuncia parmeniana.

²⁴⁴ *El eco de Osuna*, núm. 106 (12 de octubre de 1924).

²⁴⁵ *El Fígaro*, núm. 116, *loc. cit.*

Después del estreno en 1915 de *La otra vida* y de los dramas cortos, dedicados a G. Martínez Sierra, *Vida nueva*, *La fuente* y *La justiciera*, en 1918 se llegan a representar cuatro obras con calado. Entre las comedias costumbristas y los dramas rurales, López Pinillos llega a abrazar su sueño y consolidar su carrera como dramaturgo, aunque no deja aún sus labores en el *Heraldo de Madrid*. Con temas recurrentes como la lucha por el honor familiar, el 14 de febrero en el Infanta Isabel, se estrena la comedia *A tiro limpio*; el 30 de marzo, en el Lara, su drama *Los senderos del mal*, y el 19 de octubre, en el Cervantes, la comedia *Las alas*.

Sin embargo, tras esta última obra, está dispuesto a poner todas sus habilidades y compromiso para sellar sus éxitos y, con tan solo «dos meses y medio»²⁴⁶, calibra y escribe la obra, con que se laurearía finalmente su trayectoria. Una apuesta por un drama rural, género ya en boga, cuyo tema marco sería el caciquismo. Su nerviosismo («¡Calle, usted! ¡Una barbaridad!») es evidente por todo lo que supone *Esclavitud* en esta, su trayectoria.

¿Le emocionan sus estrenos?

Mucho y más este que lo he hecho con todo amor y en él me juego la reputación, la honra y no me juego dinero, porque cuando yo escribo drama, no escribo para ganar dinero. Para eso están las comedias.²⁴⁷

Pero el escritor avanza seguro en su dirección porque ha caído en la cuenta que sus miras, los intentos de retratar los problemas agrarios con el caciquismo como corolario, que, con su arte, pretende extirpar, legitiman su estética «desagradable» y permiten ahuecarse en el panorama teatral, hecho que comprende el espectador concienciado, ese a quien le gustaría que fuera dirigido su mensaje. Manifestando este propósito, escribe un día antes del estreno de *Esclavitud* en *La Tribuna*:

Es posible agradar a un público inteligente, ahondando en las cosas desagradables cuando el escritor –que hurga en la llaga con intenciones de médico y no de verdugo– siente el ambicioso deseo de contribuir a que desaparezcan. Y creo que los que protestan contra todo lo que no sea trivial; que esos sostienen la hedionda majadería de que «al teatro no se va a padecer» –porque confunden la emoción malsana producida por la realidad real con la emoción estética engendrada por la realidad artística–, han estado siempre dominados por la multitud, sana de entendimiento y de corazón, que se afana y se purifica con los bruscos sacudimientos a que la somete el arte dramático. Porque creo en la existencia de ese público, y porque confío en él, me doy el gustazo de escribir –con un desinterés absoluto– obras como la que se estrenará mañana.²⁴⁸

²⁴⁶ *El Fígaro*, núm. 116, *loc. cit.*

²⁴⁷ *El Fígaro*, núm. 116, *loc. cit.*

²⁴⁸ En *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, 1998b, p. 524.

4.4.2. Eje *Obra-Espectador*

«Podemos decir que no hay teatro sin público» (Sito Alba, 1987c:181). Tal es la sentencia, en principio, que peregrina por la mente de un dramaturgo cuando gesta y pare una obra teatral. Efectivamente, aunque la recepción del teatro se pueda hacer desde la lectura del texto dramático, teniendo en cuenta muy especialmente las acotaciones y didascalias que anota el autor, su plena realización se produce cuando, además de texto dramático, se efectúa una representación ante el público en un contexto espacio-temporal muy concreto: una compañía, tras decodificar e interpretar el mensaje dramático, escenifica o prepara su *performance* para que el público espectador, que asiste a propósito a un espacio diseñado para albergarlos, pueda recibir en su forma intencionalmente primogénita el mensaje del autor y, por qué no, la particularidad de los actores y director de una compañía. Un espacio físico que, si tenemos en cuenta la etimología de la palabra *teatro* (del griego, θέατρον) desde su invención en la cuna cultural de occidente, fue diseñado para que el público, viendo la obra, se sumergiese en las coordenadas y mundo de ficción que se representaba. De este modo, se consiguen efectos psíquicos en el espectador al «acercarse con la mente a la situación que le va a presentar la obra»²⁴⁹ y, con ello, se podía conseguir realmente la catarsis, la enseñanza y deleite.

Esto es, quizá a diferencia de otros géneros literarios, para conseguir la intención última del dramaturgo, en el teatro especialmente se tiene en cuenta la psicología del receptor y, por ello, se diseñan un conjunto de estrategias, a fin de que quien asista con un horizonte de expectativas, nutrido por los referencias literarias del autor, las posibles recurrencias temáticas del mismo, los pregones y anuncios en prensa y las carteleras, el prestigio de la compañía... dé fe del éxito de la obra, hecho que puede catapultar la carrera de un dramaturgo o sepultarla.

En este sentido, las reacciones del público evidenciaban el calado de la obra y su gusto, pues, desde los tiempos antiguos en los teatros grecolatinos, pasando por los corrales de comedias y aun en los teatros madrileños de principios de siglo, el espectador se manifestaba activamente ovacionando la función si era de su gusto, o bien insultando, abucheando o incluso arrojando objetos contundentes a los actores, si su labor o el argumento de la obra no era de su agrado. Reacciones esperadas que se manifestaban incluso antes de terminar la función.

Por ello, las muestras del público sirven, a modo de *feed-back*, de medidor del éxito o fracaso de la función, pulso que, desde luego, tiene especialmente en cuenta otro tipo de público más erudito y especializado: la crítica teatral. Las opiniones de esta, vertida en las crónicas y

²⁴⁹ SITO ALBA, Manuel: *op. cit.*, p.181.

columnas en los rotativos de la época, nos servirán, no solo para ver la recepción de la función, sino para analizar la escenificación de la misma.

4.4.2.a. ESTRENO DE LA OBRA

En un principio *Esclavitud* debió estrenarse un jueves 28 de noviembre de 1918 tal y como la prensa de época ya anunciaba en el interior de sus páginas. Tres días antes de tal estreno, periódicos como *El Globo* y *El Heraldo militar* anunciaban la cartelera del Teatro de El Centro. En tales anuncios pasaban el teletipo siguiente: «El jueves próximo estreno del drama en tres actos. “Esclavitud”»²⁵⁰. Sin embargo, algún problema se sobreponía, ya que, a partir del día siguiente, no se mostraban tan contundentes en tales anuncios: «En la presente semana se verificará el estreno del drama en tres actos y en prosa, titulado “Esclavitud”, original de José López Pinillos “Parmeno”»²⁵¹. Efectivamente, la indisposición de uno de los actores retrasaría el estreno, tal y como se avisa el mismo día que, en principio, debía estrenarse. El jueves 28 de noviembre se informa que

[...] por enfermedad de Alberto Romea, que hace un papel importantísimo en el drama de “Parmeno” titulado “Esclavitud”, se ha suspendido hasta la semana próxima el estreno anunciado para hoy jueves por la noche.²⁵²

Con lo cual, la información sobre este respecto que aparece en la publicación del drama (Ed. Renacimiento, 1918) es errónea, ya que cuando afirma que se estrenó el 28 de noviembre, tuvo en cuenta la fecha fijada en un primer momento, no la que realmente fue por este incidente. Por ende, tomar este dato resulta equivocado tal y como hace A. Onana en su tesis corrigiendo a Carlos Mainer en una nota a pie de página (2004:369). Y, sin embargo, siguiendo la información publicada en la prensa de la época, la fecha que aportaba José Carlos Mainer en *Literatura y Pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)* es correcta (1972a:106).

Efectivamente, ya no habría más contratiempos en el estreno de esta obra de «Parmeno», aunque los teletipos publicados en algunos rotativos seguían sin confirmar la fecha exacta: «Próximamente, se estrenará el drama trágico “Esclavitud”, original de “Parmeno”» se publica en *El Globo* el martes 3 de diciembre y más desarrollado en *La Mañana* del 5 de diciembre²⁵³ aparece que «muy en breve tendrá lugar el estreno del drama trágico original de José López

²⁵⁰ *El Globo*, núm. 14.210, p. 3.

²⁵¹ *El Heraldo militar*, núm. 7.817, p.3.

²⁵² *La Correspondencia de España*, núm. 22.204, p. 4.

²⁵³ *La Mañana*, núm.3.268, p. 5.

Pinillos “Parmeno”, titulado “Esclavitud”, obra en la que el ilustre periodista ha puesto toda su alma de artista»²⁵⁴.

No será hasta las ediciones del sábado 7 de diciembre cuando se confirme, tras cerciorarse de la reposición del actor Alberto Romea: la fecha del estreno será el lunes 9 de diciembre de 1918 en el Teatro de El Centro:

El lunes, ya repuesto de su enfermedad el notable actor Alberto Romea, estreno del drama en tres actos, original de José López Pinillos (“Parmeno”) que lleva por título “Esclavitud”, obra que ha despertado la más viva expectación por las inmejorables referencias que de ella se tiene.²⁵⁵

La prensa, como vemos a partir de ese sábado, además de informar, ya estaba publicitando la función y creando un horizonte de expectativas en los posibles espectadores. Más aún cuando los periodistas, como gurús privilegiados, ya habían observado algunos ensayos y, por ello, preveían el éxito:

El lunes, en el teatro del Centro, se estrenará el drama “Esclavitud”, original del popular periodista “Parmeno”. Hemos presenciado algunos ensayos de la nueva obra y auguramos al redactor del “Heraldo de Madrid” un éxito grande.²⁵⁶

Con este fin, el día antes del estreno, *El Figaro*²⁵⁷ dedicaba una crónica a tenor del último ensayo general de la obra, momento en que también se aprovechaba para entrevistar al propio autor. Se trata, sin duda, de un documento valiosísimo para espiar cómo la compañía pretendía la escenificación de la obra. La crónica-reportaje que esta cabecera encomendaba al «El caballero audaz», junto con la información que también publica la cabecera *La Correspondencia de España*²⁵⁸, aportan los datos necesarios sobre la compañía (equipo técnico de escenificación y reparto) al desarrollar y detallar esta información.

4.4.2.b. COMPAÑÍA TEATRAL Y ESCENIFICACIÓN

El estreno de *Esclavitud* fue la apuesta para cerrar la temporada teatral del Odeón o Teatro de El Centro; la que se convertiría, incluso, en la gran obra de toda la temporada como valoró un día después de su estreno Manuel Machado desde las páginas de *El Liberal* («En

²⁵⁴ *El Globo*, núm. 14.718, p.3.

²⁵⁵ *La Mañana*, núm. 3.270, p.5.

²⁵⁶ *El Figaro*, núm. 115, p.12.

²⁵⁷ *El Figaro*, núm. 116, p. 11.

²⁵⁸ *La Correspondencia de España*, núm. 22.214, p.4.

resumen: El Odeón tiene ya la obra de la temporada»²⁵⁹). Y para tal empresa se contó con la compañía del catalán Enrique Borrás (Gran Compañía Dramática), «la más completa de cuantas hoy actúan en España», según sentencia José L. Barberán²⁶⁰. Con ella, se escenificaría la obra garantizando el broche de oro de la temporada. En dicho estreno, a diferencia de ulteriores representaciones y reposiciones de la misma, se contaba con un elenco de once actores cuyo reparto quedaba de la siguiente manera: *Don Pedro Govanes* sería interpretado por el director; *Julia Govanes* por la actriz Carmen Muñoz; *Consolación*, Adela Calderón; *Natividad*, Matilde Llopis; *Pedro Luis Govanes*, Ramón Gatuellas; *Don Antonio Venegas*, Leovigildo Ruiz Tatay; *Sacris*, Alberto Romea; *Caramechá*, Constante Viñas; *Rojillo*, José G. Marín; *Sisí*, José Trescoli, y *Tío Manuel*, Emilio Piñeira.

El decorado, por su parte, corría a cargo de Amorós y Blancas y, un joven e inexperto Cirera capitaneaba a una docena de tramoyistas, carpinteros, mueblistas, pintores, electricistas...²⁶¹.

En el estreno, un nervioso y emocionado J. López Pinillos, escudriñaba la labor de estos operarios e intervenía, en tareas de dirección, para que la escenificación se ajustase a la ideada por él. Sabemos, por tanto, que el autor intervino meticuloso, por lo que la interpretación y decodificación de la obra por parte del grupo no comportaría gran distancia respecto a las pretensiones plasmadas en el texto teatral. La obra no se emancipa del autor ni tiene la pretensión, tal y como testimonia «El caballero audaz» en el publlirreportaje publicado en *El Fígaro* que cubría la información sobre el último ensayo; «Parmeno» se desplazaba nervioso y comprometido por el escenario e interviene cuando el montaje no es de su agrado. Recoge «El caballero audaz»:

En un ataque de locura, grita: -Ese Vázquez! ¡Pero por María Santísima, aquí falta todo! La lámpara del centro... [...] Pero esas puertas no son puertas ni son nada.²⁶²

En un compromiso por ajustarse a sus didascalias, se decora el espacio escénico con minuciosos detalles para transportar al espectador a la oscura y fría galería, posesión del *Don Antonio Venegas*. La obsesión de López Pinillos por la atmósfera del espacio mimético es evidente, hecho que traslada al equipo técnico. En busca de la ya comentada oscuridad simbólicamente asfixiante, Cirera escrutaba obsesivamente la manera de hallar la poca luz que

²⁵⁹ *El Imparcial*, núm. 14.135, p. 3.

²⁶⁰ *El Globo*, núm. 14.725, p. 2.

²⁶¹ *El Fígaro*, núm. 116, *loc. cit.*

²⁶² *El Fígaro*, núm. 116, *loc. cit.*

requiere el espacio escénico: solo debía alumbrar la poca luz eléctrica y, acaso, la simulada luz que entra por el patio de la galería.

Por otra parte, la caracterización de algunos personajes también llama la atención del crítico y se para a describir algunos de los actores con su atuendo y accesorios, muchos de los cuales se amplían y enriquecen a comparación de las ya minuciosas didascalias que ofrece el texto. Entre ellos, empieza por destacar el rigor y la formidable labor de caracterización de quien interpreta a *Don Pedro*. Refiriéndose a Enrique Borrás, dice:

Tardamos en reconocerle, porque está admirablemente caracterizado de viejo, con una peluca venerable de cabellos plateados y calva reluciente, gran bigote y la mosca blancos. Sobre los hombros, medio sostiene la capa parda de embozos dorados.

Una descripción bastante detallista también dedica a la caracterización del antagonista del drama, el cacique *Don Antonio Venegas*, interpretado por L. Ruiz Tatay, engalanado con numerosos detalles:

Tatay pasea ahora por el escenario. Indudablemente él sería el dueño de aquella mansión pueblerina. Su indumentaria de cacique, la gruesa cadena de oro que atraviesa su chaleco y, sobre todo, el crujir de sus flamantes botas negras nos lo dicen. Lo le falta ni un detalle. El tipo está maravillosamente copiado de la realidad.

El escrito de «El caballero audaz», que va acompañado de dos bocetos de dos de los actores caracterizados, finaliza con una escueta descripción de un personaje femenino. A diferencia de las anteriores, la caracterización de Carmen Muñoz para interpretar el personaje de *Julia* parece que no es del agrado del crítico, aunque su trazo nos permite tener una idea del vestuario que llevaría la actriz: «Su busto parece escapado de un retrato antiguo. Nosotros no comprendemos a la Sra. Muñoz nada más vestida de valenciana en un día de fiesta».

4.4.2.c. RECEPCIÓN DE LA OBRA

Tras el último ensayo general del día anterior, llevado a cabo sin mayores incidencias que las derivadas por meticulosidad de un exigente autor sobre aspectos de las ya comentadas cuestiones técnicas de escenificación (luz, atrezzo...), la obra estaba preparada y el Odeón podía abrir las puertas para que se produjese ese momento mágico y crucial que es «cuando el actor y el espectador se encuentran» (Tordera, 1980b:166).

Citados a las 22.00h., de entre el que se podía reconocer a personalidades ilustres, sobre todo de la política más progresista («numerosos políticos y muchos orientadores de multitudes liberales, de las cuales podía decirse que vivía pocas horas muchos años de lucha y de miseria»²⁶³), el público asistente se desplazó por los ya de por sí oscuros pasillos del edificio para llegar hasta el patio de butacas, lugar donde, en función del precio que habían estado dispuestos a pagar, se distribuyeron y se acomodaron.

Precios de las localidades en despacho, incluidos los impuestos.

	<u>Pescetas</u>
Palcos proscenios, plateas y entresuelos, con cinco entradas	25
Idem plateas, bajos y entresuelos, con idem id.	15
Idem proscenios principales, con idem idem	15
Idem principales, con idem id.	10
Idem proscenios segundos, con idem id.	10
Butacas, con entrada	2,50
Idem de entresuelo, 1. ^a fila, con idem	3
Idem de id., 2. ^a a 7. ^a idem, con idem	2
Delanteras de anfiteatro principal, con idem	2
Asientos de idem, con idem	
Delanteras de palco segundo	
Delanteras de anfiteatro segundo, con entrada	1,50
Asientos de idem, con idem	1,50
Delanteras de palco tercero	1,75
Entrada de paseo, en el entresuelo	1
Idem de id., en el anfiteatro principal	0,75
Idem de id., en el anfiteatro segundo	0,50
Entradas de palco	0,50

En Contaduría las localidades tendrían el sobreprecio del 15 por 100.

Mañana lunes por la noche, **ESCLAVITUD.**

Relación de precios por localidades, para *Esclavitud*.
Fuente: *El Globo*, núm. 14.743, p. 3.

Según la prensa de la época, unos dos mil espectadores se congregaron en el teatro de El Centro para ver la función. Cómo se comportó el público y para dar respuesta a la recepción del drama es necesario contar con aquellos espectadores que tienen la voz que ha perdurado

²⁶³ *El País*, núm. 11.105, p. 1.

escrita en la prensa. Esto es, para medir sus reacciones y, por ende, el éxito de la obra miramos las crónicas y columnas que la crítica reservó en algunas de las principales cabeceras madrileñas, pues, como advierte José María Carretero desde *El Figaro*, «yo soy un espectador que habla; y al fin y al cabo, los éxitos y fracasos los dan unos centenares de espectadores reunidos»²⁶⁴.

Escudriñando esas páginas del día siguiente del estreno, muchos periódicos no dudaron en reservar un espacio, en algunos, incluso generoso, para analizar la obra, resumir el argumento y verter la correspondiente crítica al espectáculo. Una evidente unanimidad en los juicios de la mayoría a la hora de resumir esa crítica con el titular de clamoroso éxito, lo que, en parte, suponía sellar la consagración del dramaturgo («Este drama, el mejor de Pinillos y uno de los mejores entre los modernos»²⁶⁵).

Muchos críticos incluso, aún advirtiendo de su pudorosa profesionalidad y objetividad en los juicios derramados, no escatimaron elogios para la obra del andaluz, hasta el punto de sopesarla como la obra más importante de la temporada del Odeón e incluso hasta suponer un punto de inflexión en la dramaturgia española de aquellos años al permitir resquebrajar el ya viciado panorama desolador que experimentaba la escena madrileña de entonces, por la escasez de decididas y arriesgadas apuestas innovadoras.

Uno de los análisis más elogiosos y rigurosos lo ofrece desde *El Globo*, José L. Barberán quien enumera las claves que convergen en el talante del autor, manifiestos en *Esclavitud*, como, por ejemplo, el esfuerzo para lograr la más plena verosimilitud:

El recio temperamento de «Parmeno», su imaginación de escritor meridional, su altura de hombre estudioso, su nombre de escritor fácil, ameno, fiel narrador de la vida y de los hechos reales, el gran pintor naturalista, consiguió anoche [...] el triunfo señaladísimo, una victoria completa.

[...] Horizontes, perspectivas, luces y sombras, tonalidades, perfiles, colorido, todo es asombroso de veracidad y de naturalidad... ni sobra ni falta nada; todo en el cuadro es perfecto.

[...] Su pulcritud en el decir, la exposición maestra de los hechos, el acierto en la exposición de las pasiones hondas, bravas, desatadas, apagan esas pequeñas sombras.²⁶⁶

Arturo Mori va más allá y augura una carrera prometedora para quien, con este drama, se ha hecho ya un hueco entre los dramaturgos y, más aún, ha marcado un nuevo sendero por donde ejercerá su magisterio. «Parmeno» es, según el crítico, «corrección en el lenguaje intachable y con un sentido del teatro que destaca sobre muchos autores»²⁶⁷.

²⁶⁴ *El Figaro*, núm. 118, p.15.

²⁶⁵ *El Imparcial*, núm. 18.622, p.3.

²⁶⁶ *El Globo*, núm. 14.725, p. 2.

²⁶⁷ *El País*, núm. 11.105, *loc. cit.*

Pero advertimos, como también debiera hacerlo el autor, que la crítica soslaya como principal causa de tal éxito, la maravillosa configuración del personaje de *Don Pedro*:

Pinillos ha sabido destacar este personaje, acumulando en él belleza extraordinaria, pues aunque no ha de decir nada, porque todo está supeditado al choque entre el fanfarrón tirano y el arrogante libertador, la atención del público estuvo detenida en este magnífico carácter, tan bien arrancado de la realidad, tan bien visto, tan felizmente trazado... A mí este don Pedro me parece una creación definitiva, que ha de descollar, arrogante como un monumento, en medio de toda la labor teatral de «Parmeno».²⁶⁸

Por ello, destacó el papel protagonista del actor quien lo interpretó; de un Enrique Borrás, quien se enfundó excelentemente en la piel de este. Factor que no debiera sorprender a «Parmeno», pues el talante, experiencia y popularidad del actor catalán era conocido por él, con el que ya había trabajado en obras anteriores como en *Nuestro enemigo* cinco años atrás. De hecho, para consolidar y barnizar su carrera como dramaturgo no escatimó en todos los recursos que fuesen necesarios y, por ello, la compañía de Borrás, y especialmente este, debían estar para soldar tal pretensión. Por esto, traemos a colación y recordamos la dedicatoria de la obra que López Pinillos hace a este: «A Enrique Borrás. Gloria y orgullo de la escena española, fraternalmente». Sin duda, el estrecho vínculo entre ambos es evidente y, el contar con Borrás, un factor que «Parmeno» reconoce imprescindible para su éxito dramático («Mientras cuente con actores como Borrás, capaces de defenderlas [sus piezas], no me faltará el ímpetu optimista con que las escribo»²⁶⁹).

Por su parte, el actor debiera también estar agradecido a López Pinillos, pues como señala la crítica, los caracteres y profundidad psicológica de personajes como *Don Pedro*, permiten un lucimiento de las capacidades interpretativas, lo que supuso el mejor trabajo del actor, según sopesan los críticos. Dice Barberán de la labor de este actor, quien seguía una estela burbujeante de éxitos:

No acertamos ya a decir, a transcribir la honda emoción e impresión que nos produjo anoche en la interpretación de este nuevo tipo. Caracterización, gesto, además, modulaciones e inflexiones de la voz, todo fue nuevo, desconocido para nosotros.²⁷⁰

Una reciprocidad de compromiso en *Esclavitud* y un saber aprovechar el talante del otro, del que obtendrían los frutos al abrazar ambos el éxito («tuvo un gran éxito de actor y

²⁶⁸ *El Fígaro*, núm. 118, loc. cit.

²⁶⁹ En *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, 1998b, loc. cit.

²⁷⁰ *El Globo*, núm. 14. 725, loc. cit.

protagonista»²⁷¹). Un triunfo que, llegando al tuétano de la proeza de la obra, quizá solo se deba a ambos, como resumen algunos críticos. En este sentido, y sopesando qué elemento –o el de la autoría o el del actor– decanta la balanza del éxito de *Esclavitud*, José L. Barberán resuelve la disyuntiva del modo siguiente:

Es un triunfo sólo para los dos; un mismo espíritu fuerte, recio, grande, poderoso, un gran espíritu artístico. No pongas Pinillos y Borrás... No escribas Borrás y Pinillos... Cruza ambos nombres en estrecho abrazo, que el arte es uno y no más, y para el arte es esta labor del autor y del actor...²⁷²

Si intentamos acercarnos también a la interpretación del resto de actores, resulta compleja la tarea por el protagonismo de Borrás, cuyo nombre colapsa gran parte de los escritos. Sin embargo, además de la actuación magistral del catalán, la crítica también señala el papel notabilísimo de la actriz Carmen Muñoz (*Julia*), Alberto Romea (*Sacris*) y Ruiz Tatay (*Don Antonio*). De estos dos últimos, valora José L. Barberán: «¡Qué acierto! ¡Qué creación tan grande hicieron en sus papeles!»²⁷³. De la primera y de Adela Calderón (*Consolación*), también le dedica unas líneas: «sencillez, ternura, de acento, de expresión, de todo, como también Adela Calderón, que su pequeño papel supo hacerlo grande». El resto de actores no destacaron tal y como valora José de Laserra: «el conjunto, discreto»²⁷⁴.

El personaje que menos encandila a la crítica y, por ello, también su interpretación es la de *Pedro Luis*. Dice sobre este personaje José L. Barberán:

Un talante falso y acomodadicio a la voluntad del autor [...] desentona del cuadro por la equivocada naturaleza que el autor le dio. Debí encajarlo bajo otra manifestación espiritual y aun social [porque así], hubiera tenido más fuerza emotiva, más propiedad, más naturalidad. Pero en él nos encontramos a un tipo de alma calderoniana dentro de una creación echegarayesca, pero sin el espíritu de Calderón ni la materia de Echegaray. Todo en la actuación de este personaje es convencional y artificiosa y pequeña ante la grandeza de otros. [...] Una mano enemiga del autor intentando hundir la obra.²⁷⁵

Por este sendero crítico también discurren, aunque puntuales, algunos juicios sobre el tempo y argumento, al sostener que el desenlace, que se ha venido preparando y nutriendo, sobre todo, de fuerte tensión en el ACTO II, termina precipitándose con una fortuita solución. Analiza José María Carretero:

²⁷¹ *El Imparcial*, núm. 18.622, loc. cit.

²⁷² *El Globo*, núm. 14.725, loc. cit.

²⁷³ *El Globo*, núm. 14.725, loc. cit.

²⁷⁴ *El Imparcial*, núm. 18.622, loc. cit.

²⁷⁵ *El Globo*, núm. 14.725, loc. cit.

Me he sentido defraudado al ver que este duelo, este encuentro, precedido de un diálogo, que tenía que ser emocionante, se ha escamoteado, con habilidad de autor viejo. Cuando, durante acto y medio, se prepara una escena, clavando en ella la expectación del público, es muy peligroso suprimirla o sustituirla por un truco dramático ya un poco manido. Claro que me refiero a la equivocación de sujeto que sufre el padre.²⁷⁶

A pesar de este tipo de observaciones, anotando los recursos menos novedosos del autor, y quizá, en parte por ellos, a los espectadores les ensimismó la obra hasta tal punto que tuvo que pararse en alguna ocasión por el arranque de aplausos y clamores. En definitiva, a los espectadores no especializados les fascinó la obra, más «el desenlace inesperado, trágicamente victorhuguesco [...], un efecto estupendo en el público todo»²⁷⁷; y los recurrentes y fuertes aplausos lo atestiguan, por lo que los achaques quedan disipados por el fervor del público asistente. El levantarse de las butacas, ebrios de entusiasmo, es, a fin de cuentas, el medidor del éxito, pulsómetro que José María Carretero tiene en consideración: «Pero yo, que soy un espectador y que, por lo tanto, voto con la mayoría, que en estos casos de teatros es la que lleva siempre la razón, aplaudo también al Sr. López Pinillos»²⁷⁸. El brío del público, traductor de su entusiasmo, también lo atestigua José L. Barberán quien lo cuantifica *in crescendo* según la trama avanza, hasta explotar en varias ocasiones y al terminar la función. Espacial ovación al director de la compañía:

El entusiasmo del público llegó anoche hasta el frenesí y, puesto en pie, lo aclamó largamente, hasta enronquecer, llamándole en los mutis con tal insistencia que hubo que parar en dos ocasiones la representación.²⁷⁹

Ovaciones que, según continúa el crítico, emocionaron al final de la obra a este, el actor principal: «Borrás, emocionado, se secaba las lágrimas». Aplausos y clamores que también recibió «Parmeno», quien «al final de los tres actos, se personó en escena»²⁸⁰.

Sin duda, el clamor del público, más allá de los fortuitos achaques rigurosos de la crítica, legitimaría la continuación de su representación que se dilató, como se ha dicho, hasta terminar la temporada. Es decir, *Esclavitud* seguiría representándose algunas tardes y todas las noches a las 22.00h., o 22.15h. según el día²⁸¹, hasta terminar la temporada del Odeón (principios de enero de 1919), a excepción del jueves 12 de diciembre, que se representó por la tarde, al estar programada la función benéfica de *El alcalde de Zalamea*. Por su parte, los periódicos que

²⁷⁶ *El Figaro*, núm. 118, *loc. cit.*

²⁷⁷ *El Imparcial*, núm. 18.622, *loc. cit.*

²⁷⁸ *El Figaro*, núm. 118, *loc. cit.*

²⁷⁹ *El Globo*, núm. 14.725, *loc. cit.*

²⁸⁰ *El Imparcial*, núm. 18.622, *loc. cit.*

²⁸¹ Es curioso señalar que, al tiempo que se representaba *Esclavitud*, por la tarde, en el mismo teatro se repuso hasta el 27 de diciembre, *El abuelo*, de Galdós, uno de los reconocidos maestros de J. López Pinillos.

dedican espacios a la obra siguieron reverberando los éxitos y aciertos de *Esclavitud*. Algunos llegan a sorprenderse del tiempo que hacía que una obra, gracias a la conjunción de actor y autor talentosos, no albergaba tantos éxitos, incluso tras semanas de su estreno:

Así sucede que siendo la vigesimosexta representación de la obra el teatro se vea completamente lleno, agotándose las localidades, y el público, con más entusiasmo día por día, ovaciona en todas las representaciones al gran trágico Enrique Borrás, que en *Esclavitud* se desborda su genio de artista, electrizando á los espectadores, que le aclaman calurosamente, no sólo en los momentos más culminantes de la obra, sino también en los más pequeños detalles.²⁸²

Hasta tal punto que, por la obra, los dos tótems que la catapultaron, recibirían un sentido y hondo homenaje el domingo 29 de ese mes de diciembre en el Hotel Ritz. Una celebración por la palma de la obra. Una fiesta, presidida por el ministro de Instrucción pública, el Sr. J. Salvatella, que coronó la temporada y una comida donde los casi trescientos asistentes pudieron agradecer la labor de los artífices. Una cita que levantó enormes expectativas según recoge, por ejemplo, *La mañana*²⁸³ que ya advertía dos días antes de la velada que el acceso estaba restringido a un aforo limitado y que las entradas, a precio de 17 ptas., se podían adquirir o bien en el Círculo de Bellas Artes, en el Casino de Autores, Centro de Hijos de Madrid, en el propio teatro de El Centro, en el Hotel Inglés, en el café Lyon d'Or, en las oficinas del *Heraldo de Madrid*, o bien en las librerías de Pueyo, Fe y Beltrán.

Sin duda, según publica la prensa, personalidades ilustres²⁸⁴ asistieron al banquete, que finalizaría a las 16.00h. y, tras las palabras de agradecimiento de Borrás y del andaluz, leídas por el actor, se dio paso a un breve parlamento del periodista y político D. Antonio Royo Villanova, quien, pese a su ideología derechista, propuso la concesión de la medalla Alfonso XII, por sendas aportaciones.

Un acto emotivo donde cabe destacar, entre los parlamentos pronunciados, la recitación por parte de Manuel Machado del siguiente poema²⁸⁵, homenaje a este drama, escrito por el anarquista bonaerense Alberto Ghirardo.

²⁸² *La Correspondencia de España*, núm. 22.237 (31 de diciembre de 1918), p. 6.

²⁸³ *La Mañana*, núm. 3.288 (27 de diciembre de 1918), p. 10.

²⁸⁴ Entre otros, destaca Eduardo Marquina, G. Martínez Sierra, Carlos Arniches, Joaquín Álvarez Quintero, Arturo Serrano y Manuel Machado.

²⁸⁵ En *El Figaro*, núm. 137 (30 de diciembre de 1918), p. 10.

EL DRAMA

Un grito de rebelión
dado en la noche, valiente,
como cuadro a un combatiente
con arrestos de león.

Una pica en el torreón
del tiempo prepotente,
una señal en su frente,
digna de eterno baldón.

Eso es el drama. La vida
como una mecha encendida
pasa por él serpenteando.
Y es «ESCLAVITUD» que flameará por doquiera
al esclavo libertando.

Otro reconocimiento recibiría el autor el 4 de enero, tras la 30.^a representación del drama, por el éxito sin parangón, aun después de semanas de su estreno.

Sin embargo, de entre los galardones recibidos, destacamos el que concedió la Real Academia Española a López Pinillos por esta obra: el «Premio Piquer», otorgado a la mejor obra dramática del año.

Una vez finalizada la exitosa temporada en el Odeón de Madrid, la obra, al haber cumplido su inicial función, podía disponerse a guardarse en el baúl de recuerdos. Pero, tal y como predijo al terminar su crónica tras el estreno el ya mencionado José María Carretero «“Esclavitud” quedará, no os quepa duda». Como si se lo hubiera revelado la Pitusa del oráculo de Apolo, efectivamente, la vida de éxitos de *Esclavitud* aún debía recorrer un dilatado camino diacrónico de reposiciones, incluso póstumas. Y, de la mano, principalmente, de Enrique Borrás que tanto debió a la obra para laurear su carrera, la de este y otras compañías apostarían por reponer este drama parmeniano.

Aunque resulta complejo poder abordar fielmente el número de reposiciones y representaciones posteriores, nos podemos hacer una idea aproximada gracias a los carteles y programas que se pueden hallar en la Biblioteca de la Fundación Juan March, en el Centro de Documentación Teatral y tirando del archivo de los teatros y de la hemeroteca; aunque algunos datos resulten demasiado opacos, imprecisos y descontextualizados, se pueden hallar las siguientes informaciones sobre este respecto.

Por ejemplo, la compañía cómico-dramática de Emilio Portes representa la obra el 3 de noviembre de 1912 en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña; asimismo, la compañía de Enrique Borrás, aunque con distinto reparto que en el estreno analizado de 1918, emprende varias temporadas representando *Esclavitud* por España. Una de ellas, a finales de 1927. Se

tiene noticia de que el sábado, 15 de octubre de 1927, a las 18.30 h. se representa en el Nuevo Teatro, y que el 28 de diciembre lo hará en el Teatro Principal; la temporada se dilataría hasta principios del próximo año, ya que el 14 de enero de 1928, se escenificaría en el Teatro Principal de León y tenemos constancia de que también sucedería el domingo 5 de febrero, en el Teatro Principal de Zaragoza.

En el año 1932 también se repondría la función, aunque en esta ocasión, dirigida por Federico Oliver, proyecto que se escenifica un 15 de enero en el madrileño Teatro Español.

Sin embargo, en el año 40 es la gran cita conmemorativa del drama en Barcelona. Enrique Borrás emprende una temporada de reposición, iniciada el 5 de marzo en el Teatro Nuevo de Barcelona. Y, a final de año, también en la ciudad condal, la obra sería producida por la Compañía de Manrique Gil y estrenada el 25 de diciembre en el Teatro Apolo. También, rastremos una representación en El Romea el 25 de junio de 1946 y en 1947 (16 de julio), Borrás repone de nuevo la obra.

Finalmente, a mediados de siglo, (concretamente, el 11 de enero de 1951) Borrás volvería a representar la obra en el Teatro de la Comedia. Con esta, en cualquier caso, perderíamos las noticias sobre las reposiciones y, por ende, la pervivencia de *Esclavitud*. Aunque no quisiéramos terminar este marbete sin comentar que la obra de «Parmeno» se tradujo al catalán (*Esclavitud. Drama en tres actes*) labor acometida por el periodista y autor dramático ilerdense Josep Amich i Bert («Amichatis»); un proyecto propuesto por la *Llibreria Millà*, quien lo publicaría en 1933 y que, a partir de esta versión catalana, se representaría en el barcelonés Poliorama, el 7 de enero de 1937.

Como puede verse, la información es muy restringida, lo que supone cierto aislamiento de datos. A pesar de ello, estos pueden dar habida cuenta de la supervivencia de *Esclavitud* diacrónicamente y la firme conclusión que la obra fue un éxito en su estreno y en sus reposiciones, por lo menos, las que siguió llevando a cabo la compañía de Enrique Borrás.

V. Conclusiones.

FAMA VOLAT...

«Aquí vivió Parmeno, gran luchador.
Combatió por la vida con el espíritu.
No importa si fue vencedor o vencido.
Esta ciudad ha querido honrarse, honrándole.»

(*El eco de Osuna*, núm. 106, 12 de octubre de 1924)

¿Hay algo más endeble y fútil que la fama de un escritor?

Sea divulgador, crítico, creador... el que blande la pluma parece que debe pactar los riesgos del olvido. Incluso, si convergen todos esos talentos en la próspera estilográfica. El olvido acecha recio, más cuando una propia generación literaria contribuye a ello; se engalanaría aun, si las generaciones futuras reaccionan, simplemente, obviando el talante y éxitos. Parece que el olvido es una de esas losas en las que autores como López Pinillos se hallan presos.

Es raro encontrar una generación que considere o enjuicie con el respeto debido a la que inmediatamente le precedió. Pero esto, en definitiva, constituye un fenómeno normal. Los victimarios de hoy serán las víctimas de mañana, y al cabo de los años, todo viene a quedar en su término exacto. Hay otra injusticia mayor y más triste: la del olvidado.

Y entre los que empezaron a ser injustamente olvidados evocamos hoy la figura de un ilustre escritor sevillano que durante un decenio largo –hasta la fecha de su muerte, acaecida en plena granazón- se mantuvo entre los grandes de la escena y del periodismo patrios: José Luis López Pinillos.²⁸⁶

José Luis López Pinillos irrumpió en el panorama literario y cultural del Madrid de principios de siglo, y lo hizo exhibiendo todo su talante en géneros como el periodismo, la narración y el teatro. Abrazó incluso varios reconocimientos por ello y sintió la caricia afectuosa

²⁸⁶ OSUNA, José María, «Escritores que se olvidan. José Luis López Pinillos “Parmeno”» en *ABC* (Sevilla), 28 de febrero de 1964, p. 19.

de crítica y espectadores que en tantas ocasiones le ovacionaron. Una fama que se fue gestando poco a poco desde las principales cabeceras madrileñas de la época y que fue afianzándose con sus comedias y dramas. Hasta tal punto que las compañías y los actores más exitosos veían en los trabajos de «Parmeno» el trampolín de la notoriedad:

Grande debió ser la importancia y el interés despertado por el teatro de Pinillos, porque durante todo el tiempo de su vigencia los más ilustres actores de la época se disputaron las primicias de este autor.²⁸⁷

Esclavitud es una de esas obras que atestiguan el peso de la fama del andaluz. Y es que este drama, con hasta 30 representaciones en su estreno en el Central de Madrid y con tantas otras reposiciones a lo largo de toda la primera mitad de siglo por toda España, es uno de los sellos más genuinos del autor: pues le valió numerosas palabras elogiosas, galardones y, quizá más importante aún, las ovaciones de infinidad de espectadores que asistieron a ver la función parmeniana. Un éxito, incluso traducido al plano de la remuneración económica, que le valió la constitución de un sello identificativo y definitivo: sus modos dramáticos iban por el sendero de ejercer un magisterio. Pero un cáncer de pulmón cercenaría a los 42 años este próspero cenit previsto, por lo que su obra maestra y definitiva, que se estaba gestando y que estaba decidido a acometer tras los éxitos, sobre todo, de *Esclavitud*, nunca llegaría:

Considero que su obra maestra llegará cuando encalmen sus visiones, cuando su temperamento se aquiete y en pleno vigor y madurez de sus facultades intelectuales, ideas y pensamientos encarnen sin grandes visiones de la realidad con un acoplamiento perfecto, en completa armonía, sus nerviosidades, la zozobra por apoderarse de todo en un natural atropello, lógico y natural, en un artista de su temperamento fogoso y exaltado.²⁸⁸

Este es el verdadero drama parmeniano en que, sin quererlo, el autor se convierte en protagonista de una obra trágica de raigambre clásica, en la que resulta imposible luchar contra su *FATUM*. El capricho del destino, principal guadaña de su olvido, no permite que su nombre haya arraigado:

A pesar de todo, Parmeno murió prematuramente. Es la tragedia del escritor. Nada importan los aplausos, los triunfos pasajeros, si se muere prematuramente, esto es: antes de haber escrito la obra definitiva, la que ha de inmortalizarnos. Parmeno no llegó a escribirla. En el sudor de cada día, para ganar el pan, dejó lo mejor de su genio. De esta manera, sobre la hora última, cayó pesadamente el olvido, como una losa.²⁸⁹

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸⁸ BARBERÁN, José Luis, *El Globo*, núm. 14.725, *loc. cit.*

²⁸⁹ *El eco de Osuna*, núm. 106, 12 de octubre de 1924.

Por ello, solo puede valorarse lo escrito y, en esta investigación hemos atendido, con las miras e instrumentos que ofrece la semiótica, a las posibilidades de *Esclavitud. Drama en tres actos*. Tras escudriñar y desmenuzar la obra, la hemos sopesado para llegar a conclusiones como las siguientes:

- a) Género: se trata de un drama rural tan del gusto de la época que aborda con pretensión reivindicativa y crítica la situación agónica que padecen abúlicamente los labriegos de los campos españoles. Por ello,
- b) Pretende ilustrar sobre los peligros, injusticias y sinsentidos del sistema español de la Restauración; pone sobre el tapete la reflexión sobre ello, a partir de la extrapolación que el espectador haga de una invención intrahistórica, de personajes y espacios simbólicos; como hombre regeneracionista y próximo al noventayochismo tiene el propósito de erradicar los males de su país, como el atraso agrario y el caciquismo rural, en pro de una «España Nueva»...
- c) Aborda el tema con estas intenciones diseñando una serie de estrategias que permiten la extrapolación; por tanto, los elementos sintácticos destacados poseen una proyección metonímica desde el punto de vista semántico: dimensión simbólica del espacio, de los personajes...
- d) No prioriza las acciones, sino el diseño de unos personajes verosímiles que, mediante sus miedos, sus reflexiones, sus modos de hablar, sus modos de relacionarse..., poseen gran proyección y profundidad psicológica, aquella que permita la empatía y la catarsis.
- e) Prioriza la realidad a través de las referencias extratextuales: migraciones a Buenos Aires, retraso agrario evidenciado por la debilidad del alumbrado eléctrico, referencias a banderilleros como el Rojillo...
- f) Asimismo, evidencia la crítica a través de la tensión dialéctica entre la visión rancia, misógina y conservadora del pueblo, frente al sentido de utilidad, justicia, pragmatismo, progreso de lo extranjero, encarnado en el forastero. No se trata de una obra que ponga en el disparadero a un cacique, sino al caciquismo en general; y no tanto este como el estado latente de la cuestión: el caldo de cultivo que permite que florezcan estos regímenes injustos. Por ello, *Pedro Luis* se afana en intentar cambiar, discurriendo, la actitud de su familia.

En fin, elementos que, bañados de recursos escénicos efectistas arrancaron el aplauso del público. Sin embargo, todos estos elementos no son, *a priori*, originales, ni por ellos,

podríamos decantar los quilates de la auténtica aportación y originalidad parmeniana en este drama. No son estos aquellos elementos que permiten hablar de lo que Carlos Mainer se refería como «poética individual». Lo genuinamente parmeniano, que se hubiese depurado con el tiempo si la muerte se lo hubiese concedido, es el tratamiento, temperamento y la apuesta valiente del dramaturgo.

Esto es, el género rural, tan aplaudido en su época, no fue invención de López Pinillos, pero sí su propósito reivindicativo y denunciador mediante este; regeneracionista como una élite de modernistas, pero con estilo aparentemente descuidado, al modo barojiano; tampoco *Don Antonio Venegas* es, ni mucho menos, el primer cacique literario de la escena española, pero sí la configuración verista de un estereotipo arrancado de la realidad, que va más allá de los presentados por un Dicenta o un Felipe Trigo, por ejemplo, entre otros.

Y es que priorizar la realidad como fuente de inspiración, sus miras quirúrgicas; atender hábilmente a los gustos del público; urdir en los caracteres literarios, más que en la acción, al más estilo picaresco y, todo ello, tamizarlo con decisión por el ímpetu de su temperamento agrio, recio, hosco y su visión pesimista y desagradable de la realidad son los elementos que arden en el crisol que permiten el bautizo de esa poética singular: la estética parmeniana. Una estética cuyo embrión está en su personalidad, en sus experiencias, en su carácter, aquel que fue tan achacado por amigos y detractores en artículos, críticas teatrales y hasta en cartas.

Pero tampoco nos pasa desapercibido en la obra un denominador común de ese carácter denunciado: la dulzura. Nos referimos a la belleza de escenas y decorados, hábilmente calibrados; que frente a lo hosco y vulgar de una estancia, hay numerosos detalles cuidados con mimo; también aludimos a la empatía con los personajes, no tanto por sus atuendos, sino por sus caracteres verosímiles, profundamente manifestados en sentidos diálogos.

Creemos, por tanto, en una estética parmeniana, caracterizada por ser incisiva, comprometida, determinista... que ha reportado frutos como el tremendismo en la novela y lo que se ha venido llamando, bautizado por el propio autor, como «ruralismo desagradable» en el teatro; una «poética individual», sí, que permite, acompañando el eco pretérito de los aplausos, que su nombre descansa en el presunto y presumible «canon» al que nos referíamos en la introducción de este estudio.

Pues no puede seguir resultando que las ovaciones que arrancó con obras como *Esclavitud* no sean correspondidas más que con el lamento a lo peregrina y caprichosa que resulta la fama. Seamos justos y ampliemos la esquela de su lápida *FAMA VOLAT...*, sí, pero añadamos la continuación panegírica: ...*SED «PARMENO» MANET.*

VI. Bibliografía

1. Edición del drama analizado: *Esclavitud*

LÓPEZ PINILLOS, José, *Esclavitud: drama en tres actos; Las alas: comedia en tres actos*. Madrid, Renacimiento, 1918. En University of North Carolina at Chapel Hill (Recurso en línea digitalizado por INTERNET ARCHIVE). Consultado [en línea] 26/ II/ 2016. URL: <http://hdl.handle.net/2027/nc01.ark:/13960/t0bv7r858>

2. Obras reeditadas de López Pinillos («Parmeno»)

—: *La sangre de Cristo*. Madrid, *La novela corta*, núm. 248, 1907.

..... Reedición junto con otras narraciones cortas, Barcelona Ed. Laia, 1974,

..... *Tres novelas taurinas del 900*. Valencia, Diputación Provincial, 1988.

—: *Doña Mesalina*. Madrid, Pueyo, 1910 (2.^a ed. en 1920).

..... Prólogo de José-Carlos Mainer, Madrid, Ediciones Turner, 1975.

—: *Las águilas*. Madrid, Renacimiento, 1911.

..... Madrid, Alianza Editorial, 1967.

Las águilas (de la vida del torero). Prólogo de Andrés Amorós, Madrid, Editorial Calambur, 1991.

..... Prólogo de Alberto González Troyano, Madrid, Ediciones Turner, 1991.

—: *El chiquito de los quiebras*. Madrid, «Los Contemporáneos», núm. 196, 1912.

..... Reedición junto con otras narraciones cortas: Barcelona, Ed. Laia, 1974.

- *Tres novelas taurinas del 900*. Valencia, Diputación Provincial, 1988.
- : *El luchador*. Madrid, Renacimiento, 1916.
-, Madrid, Ed. Saltés, 1976.
- : *Lo que confiesan los toreros. Pesetas, palmadas, cogidas y palos*. Madrid, Renacimiento, 1917.
- Prólogo de Joaquín Vidal Vizcarro, Madrid, Ediciones Turner, 1987 y 1994.
- : *Esclavitud: drama en tres actos; Las alas: comedia en tres actos*. Madrid, Pueyo, 1919, y Madrid, Librería Sucesores de Hernando, 1919.
- *La Novela Teatral*, núm. 224 (6 de marzo de 1921), Madrid.
- SÁNCHEZ BAUTISTA, Fernando José (ed.), *Las novelas cortas andaluzas*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1999. (Incluye *La sangre de Cristo*, 1907; *Frente al mar*, 1907; *Los enemigos*, 1908; *El ladronzuelo*, 1911, y *Cintas rojas*, 1916.)

3. **Estudios sobre López Pinillos, dramática española y otros**

- ALMARCHA ROMERO, Ángel, «Algunas fuentes periodísticas para el estudio del teatro de Francisco de Viu». *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 24 (2015), pp. 163-178. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Cátedra Vargas Llosa), recurso [en línea] consultado el 3/VI/2015. URL: <http://www.catedravargasllosa.com/obra/algunas-fuentes-periodisticas-para-el-estudio-del-teatro-de-francisco-de-viu/>
- AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María (Coords.), *Historia del espectáculo en España*. Madrid, Castalia, 1999a.
- AWONO ONANA, Didier, *El teatro de López Pinillos, «Parmeno»*. Tesis doctoral (en español) dirigida por Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea]. Consultado 1/ III/ 2016. URL. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5q4s5>.
- BUSTILLO, Eduardo, «¿Y esa gente nueva?», en *Campañas teatrales*. Madrid, Editores Rivadeneyra, 1901, pp. 20 y 21.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La nueva literatura. IV: La evolución de la novela (1917-1927)*. Madrid, 1927. Actualmente, puede consultarse en *La nueva literatura*:

- colección de estudios críticos. IV: La evolución de la novela (1917-1927).*
Madrid, Arca Ediciones, 2011, pp. 821-823.
- CARR, Raymond, *España 1808 - 1975*. Barcelona, Editorial Ariel, 1999b, 9.^a ed.
- CASTELLÓN, Antonio, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid, Endymiión, 1994.
- CEJADOR, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana 1908-1920*, (tomo XIII). Madrid. Gredos, 1974a.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid, Visor Libros, 1992a.
- COSTA, Joaquín, «España como nación», en *Ideario de Joaquín Costa*, (textos recogidos y ordenados por José García Mercadal). Madrid, Afrodísio Aguado, 1964.
- : *Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1992b.
- DÍAZ DEL MORAL, Juan, *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas. Córdoba (antecedentes de una reforma agraria)*. Madrid, 1967.
- DÍEZ CANEDO, Enrique, *Artículo de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936* (tomo II). México: Joaquín Mortiz, 1968, pp. 188 y ss.
- DOMINGO, José, *La novela española del siglo XX, I: Los novelistas de la generación del 98*. Barcelona, Labor, 1973.
- DOUGHERTY Dru y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*. Madrid, Fundamentos, 1990.
- : *La renovación teatral española de 1900*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), 1998a.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, *Introducción al teatro español del siglo XX (1900 - 1936)*. Valladolid, Aceña Editorial, 1987a.
- GARCÍA ANTÓN, Alicia, «La figura del hijo pródigo en el drama rural de López Pinillos, perspectivas de la rebeldía» en TORRES MARTÍNEZ, José Carlos de, y GARCÍA ANTÓN, Alicia (Coords.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid, CSIC, 1998b, pp.519-524.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, *Teatro social en España (1895- 1962)*. Madrid, Taurus, 1962, pp. 89-93.
- GARCÍA TEMPLADO, José, *El teatro anterior a 1939*. Madrid, Editorial Cincel, 1980a.

- MAINER, José Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España. (Notas 1890-1950)*. Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1972a, pp. 89-120.
- : *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. (3.^a ed). Madrid, Cátedra, 1986, pp. 36; 68; 73; 74; 124 y 125.
- : *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 262-263.
- MARTÍNEZ ALBORNOZ, Luis (ed.), *Guillermo de Torre, De la aventura al orden* (prólogo de D. Ródenas de Moya). Fundación Banco Santander (Col. Obra Fundamental), 2013, pp. 9-61.
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos, «La narrativa taurina de José López Pinillos», *Revista de estudios Taurinos*, núm. 23 (2007), pp. 19-48.
- NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea. I: 1898-1927*. Madrid, Gredos, 1958.
- RAMONEDA, Arturo de, *Antología de la Literatura española del siglo XX*. Madrid, SGEL – Educación, 1996, p. 207.
- RICO, Francisco, «La evolución del naturalismo en la novela y en el teatro» en RICO, Francisco y José-Carlos MAINER, *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Ed. Crítica, 1979, pp. 188-197.
- RUIZ CONTRERAS, Luis, *Día tras día. (Correspondencia particular: 1908-1922)*. Madrid, Aguilar, 1950, pp. 159-160.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español- Siglo XX*. (11.^a ed.). Madrid, Cátedra, 1997, p. 61.

4. Estudios de crítica semiótica

- BARTHES, Roland, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en BARTHES, Roland *et. al.*, *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982a, p. 9.
- BLANCO, Desiderio, *Claves semióticas*. Lima, Universidad, 1989a.
- BOBES NAVES, María del Carmen, «El comentario del texto dramático», en BOBES NAVES, María del Carmen *et al.*, *Teatro: Textos comentados. La Rosa de papel de D. Ramón del Valle-Inclán*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1982b.
- : *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus, 1987b.

- : *Semiología*. Madrid, Editorial Síntesis, 1989b.
- : «El discurso de la obra dramática» en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid, CSIC, 1998c. pp. 812-820.
- SITO ALBA, Manuel, *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid, UNED, 1987c.
- ECO, Umberto, «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», en José-María DÍEZ-BORQUE y L. GARCÍA LORENZO (ed.), *Semiología del teatro*. Barcelona, Planeta, 1975a.
- FLORES GARCÍA, Francisco, *El teatro por dentro (Recuerdos e intimidades)*. Madrid, Ruiz Hnos., editores, 1914.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo: Drama y tiempo: dramaturgia* (tomo I). Madrid, CSIC, 1991b.
- : *Cómo se comenta una obra de teatro. (Ensayo de Método)*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «La literatura, signo actancial. Estatuto y función del lenguaje del personaje dramático» en Romera Castillo (coord.) *La literatura como signo* (cap. VII). (Madrid, CSIC) Ed. Playor, 1981, pp. 227-245.
- : *El personaje dramático*. Madrid, Taurus, 1985a.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971.
- y COURTÉS, Joseph, *Semiótica. Diccionario de la teoría del lenguaje* (tomo II). Madrid, Gredos, 1991c.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián, «Aspectos del análisis semiótico teatral», *Castilla: Estudios de Literatura*, núm. 14 (1989c), pp. 75-92. Recurso Dialnet [en línea] consultado 14/VI/2016. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136138>
- : *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.
- HELBO, André et al., *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978a.
- KOWZAN, Tadeusz, «El signo en el teatro» en ADORNO, Theodor W., *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Avila Ed., 1969, p.52.
- MC NEILL, David, «So you think gestures are nonverbal?» en *Psychological review*, Vol. 92, núm. 3 (1985b), Universidad de Chicago, pp. 350-371.
- MOUNIN, George, «La comunicación teatral» en *Introducción a la semiología*. Barcelona, Anagrama, 1972b, pp. 99-108.

- MEYERHOLD, Vsevolod E., *Teoría teatral*: Caracas, Ed. Fundamentos, 1975b.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Obra lógico semiótica* (versión española de Ramón Alcalde y Mauricio Prelovker, de *Collected Papers*; Cambridge, Harvard Univ. Press, 1931). Madrid, Taurus, 1987d.
- RAIMUNDO FERNÁNDEZ, Ángel, «La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y “Luces de Bohemia”» en Romera Castillo (coord.) *La literatura como signo* (cap. VIII). Universidad de Granada, Ed. Playor, 1981, pp. 246-268.
- ROMERA CASTILLO, José, *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassal, Reichenberger, 1988.
- : *Literatura, teatro y semiótica*. Madrid, UNED, 1999c.
- SERPIERI, *Comme comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milán, ed. Il Formichiere, 1978b.
- TODRDERA SÁEZ, Antonio, *Hacia una semiótica pragmática*. Valencia, Fernando Torres D.L., 1978c.
- *et. al.*, «Teoría y técnica del análisis narrativo» y «Teoría y técnica del análisis teatral» en *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1980b, pp.113-150 y pp. 157-198. Consultado [en línea] 11/IV/2016. URL: https://issuu.com/mazzymazzy/docs/elementos_para_una_semiotica_del_te
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1989d.
- URRUTIA, Jorge, «El análisis gráfico de la obra dramática» en VV.AA., *Discurso. Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, núm. 1, 2.º semestre, Alfar, 1987e.
- VV.AA., *Crítica semiológica*. Vigo, Ed. Universidad de Santiago de Compostela, 1974b.

5. Fuentes hemerográficas consultadas y citadas

ABC

- «La caricatura en el teatro» en *ABC* (Madrid), núm. 2.469 (16 de marzo de 1912), p.24.
- ABC* (Madrid), núm. 4.917 (11 de diciembre de 1918), p. 6.
- MARÍA OSUNA, José: «Escritores que se olvidan. José Luis López Pinillos “Parmeno”» en *ABC* (Sevilla), 28 de febrero de 1964, pp. 19 y 21.

BLANCO Y NEGRO (ABC. Madrid)

Blanco y Negro de ABC, núm. 1.239 (12 de febrero de 1915), p.38.

EL DÍA

«En honor de Pinillos y Borrás» en *El Día*, núm. 13.918 (miércoles, 25 de diciembre de 1918), p.3.

EL FÍGARO

«Estrenos próximos» en «Teatros. Cines. Varietes» en *El Fígaro*, núm. 115 (sábado, 7 de diciembre de 1918), p.12.

CARRETERO NOVILLO, José María: «Mirando a la escena. Ensayos interesantes» en *El Fígaro*, núm. 116 (del 8 de diciembre de 1918), p.11.

———: «Mirando a escena. Observaciones de un espectador» en *El Fígaro*, núm. 118 (10 de diciembre de 1918), p.15.

«El éxito de “Esclavitud”. Homenaje a Borrás y a López Pinillos» en *El Fígaro*, núm. 136 (30 de diciembre), p. 10.

EL GLOBO

«El cartel para mañana. Teatro de El Centro» en *El Globo*, núm. 14.710 (25 de noviembre de 1918), p. 3.

«El cartel para mañana. Teatro de El Centro» en *El Globo*, núm. 14.718 (3 de diciembre de 1918), p. 3.

BARBERÁN, José Luis: «Por los teatros. Impresiones de un espectador» en *El Globo*, núm. 14. 725 (10 de diciembre de 1918), p. 2.

«El cartel para hoy. Teatro de El Centro » en *El Globo*, núm. 14.743 (29 de diciembre de 1918), p. 3.

EL IMPARCIAL

LASERRA, José: «Los teatros» en *El Imparcial*, núm. 18.622 (10 de diciembre de 1918), p.3.

«Guía de espectáculos. Teatros» en *El Imparcial*, núm. 18.631 (19 de diciembre de 1918), p.5.

«Guía de espectáculos. Teatros» en *El Imparcial*, núm. 18.642 (31 de diciembre de 1918), p.5.

EL LIBERAL

MACHADO, Manuel: «"Esclavitud", por J. López Pinillos» en «Los teatros» de *El Liberal*,
núm. 14. 135 (10 de diciembre de 1918), p.3.

«Entre bastidores» en *El Liberal*, núm. 14. 138 (13 de diciembre de 1918), p.4.

EL PAÍS

MORI, Arturo: «el drama rural» en la sección «Comedias, cómicos y autores» en *El País*,
del 10 de diciembre de 1918, p.1.

«Homenaje a López Pinillos y Borrás» en *El País*, núm. 11.115 (lunes, 30 de diciembre
de 1918), p.2.

EL SOL

«Homenaje a López Pinillos y Borrás» en *El Sol*, núm. 392 (lunes, 30 de diciembre de
1918), p.2.

HERALDO MILITAR

«Informaciones teatrales» en el *Heraldo militar*, núm. 7.817 (martes, 26 de noviembre de
1918), p.3.

HERALDO DE MADRID

LÓPEZ PINILLOS, José: «Adiós, tradición», en el *HERALDO DE MADRID* (11 de abril
de 1908), p. 7

BUENO, Manuel: «Sobre la crónica teatral dedicada a López Pinillos», en *HERALDO DE
MADRID*, (14 de marzo de 1912).

LA ACCIÓN

MARIN ALCALDE, Alberto: «El teatro» en *La Acción*, núm. 1.013 (martes, 10 de
diciembre de 1918), p.3.

LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA

«Gacetillas teatrales» en *La Correspondencia de España*, núm. 14.718 (martes, 3 de
diciembre de 1918), p.3.

«Informaciones teatrales» en *La Correspondencia de España*, núm. 22.214 (domingo, 8
de diciembre de 1918), p.4.

«Informaciones teatrales» en *La Correspondencia de España*, núm. 22.218 (jueves, 12
de diciembre de 1918), p.4.

«Gacetillas e informaciones teatrales» en *La Correspondencia de España*, núm. 22.237 (martes, 31 de diciembre de 1918), p. 6.

LA MAÑANA

«Homenaje a Pinillos y Borrás» en *La Mañana*, núm. 3.288 (27 de diciembre de 1918), p. 10.

EL ECO DE OSUNA

El eco de Osuna, núm. 106 (12 de octubre de 1924) en GARFIAS, Pedro, «Medallón, Parmeno» en *La voz de otros días (Prosa reunida)*, Madrid: Biblioteca de Rescate Renacimiento, 2001, pp. 72-73.

LA ESTAFETA LITERARIA

SAINZ DE ROBLES, Francisco C.: «Raros y olvidados», en *La estafeta literaria*, núm. 441 (1 de abril de 1970), p. 20.

LA MAÑANA

«Los teatros», en *La Mañana*, núm. 3.268 (jueves, 5 de diciembre de 1918), p.5.

«Los teatros», en *La Mañana*, núm. 3.270 (sábado, 7 de diciembre de 1918), p. 5.

EL TOREO

JUSSEPE: «Fuera de Madrid» en *El Toreo*, núm. 2.232 (25 de septiembre de 1911), p.4.

NUESTRO TIEMPO

BRUN, Luis: «Revista teatral» en *Nuestro Tiempo*, núm. 241 (enero de 1919), Madrid, pp.80-82.

NUEVO MUNDO

MIQUIS, Alejandro, «Semana teatral. Tranquilidad, "Esclavitud"» en *Nuevo Mundo*, núm. 1.301. (13 de diciembre de 1918), p. 14.

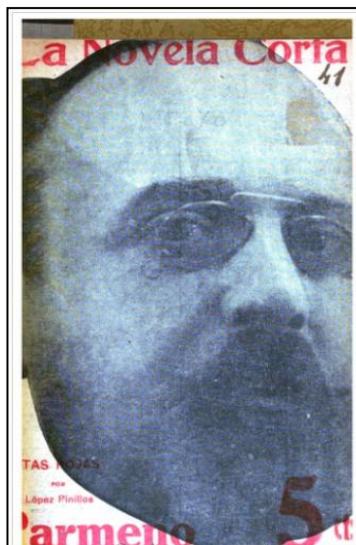
MIQUIS, Alejandro, «Semana teatral. "Esclavitud"» en *Nuevo Mundo*, núm. 1.302. (20 de diciembre de 1918), p. 16.

VII. Apéndices. Material visual complementario

Apéndice núm. 1. Imágenes de José López Pinillos «Parmeno»



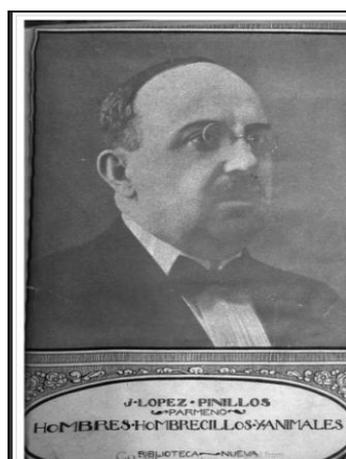
Perfil de J. López Pinillos.
En suplemento *Blanco y Negro* de *ABC*, núm. 1.239
12 de febrero de 1915, p.38.



Busto en cubierta de *La novela corta*, a propósito del núm. 41,
donde se publica su narración
corta *Cintas rojas* (1916).



Fotografía publicada en el *ABC*
de Sevilla el 28 de febrero de
1964 (p.19).
Acompaña a texto de José
María Osuna, quien homenajea
a «Parmeno» en artículo
«Escritores sevillanos que se
olvidan».



Portada de *Hombres,
hombrecillos y animales*, en
Biblioteca Nueva, 1917.

Apéndice núm. 2.
Caricaturas y dibujos. «Parmeno» y *Esclavitud* (1918)



Caricatura de López Pinillos. «La caricatura en el teatro» en *ABC*, Madrid, 16 de marzo de 1912, p.24.



Esbozos de la caracterización de Carmen Muñoz (*Julia*) y Enrique Borrás (*Don Pedro*).

Publicado en *El Figaro* el día antes del estreno, a partir de lo observado en el último ensayo general de la obra.



Viñetas cómicas de *Esclavitud*. En *ABC* (Madrid), núm. 4.917 (11 de diciembre de 1918), p. 6

Apéndice núm. 3.
Fotografías del estreno de *Esclavitud* (1918)



Una escena del drama "Esclavitud", original de López Pintillos ("Parmeno"), estrenado por la compañía de Borrás en el Teatro del Centro *Fot. Alfonso*

Nuevo Mundo, núm. 1.301
(13 de diciembre de 1918), p. 14.



Fotografía de Enrique Borrás,
caracterizado de *Don Pedro*.

En *Nuevo Mundo*, núm. 1.301. (20 de
diciembre de 1918).

Apéndice núm. 4.
Fotografía del homenaje a J.L. López Pinillos y Enrique Borrás



El Figaro, núm. 137
(30 de diciembre de 1918), p. 2