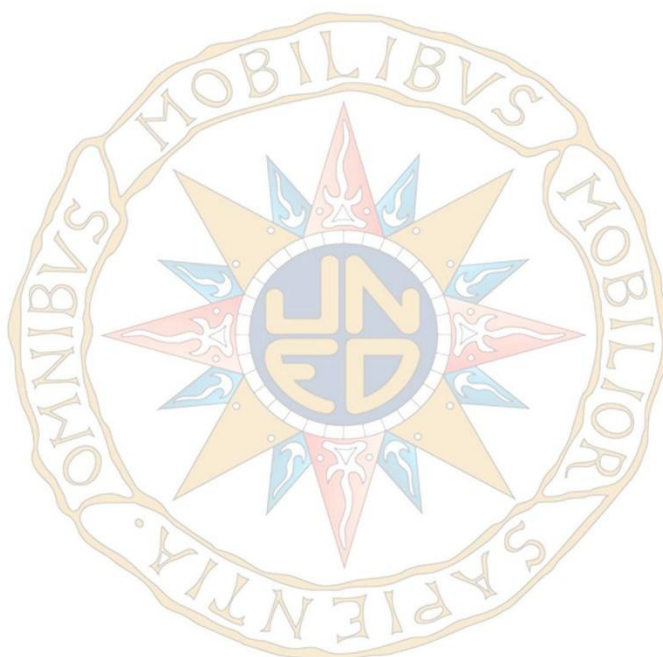




TRABAJO FIN DE MÁSTER

Máster en Estudios Avanzados e Iniciación a la Investigación de la Literatura Hispánica y su Teatro



LA DRAMATURGIA DE ÁLVARO TATO EN *TODAS HIEREN* Y *UNA MATA* Y EN *MALVIVIR*

IRENE CANTOS JIMÉNEZ

icantos13@alumno.uned.es

TUTOR ACADÉMICO: Sergio Adillo Rufo

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2025-2026

Convocatoria de febrero

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

Fecha:

Quien suscribe:

Nombre y apellidos:

DNI/NIE/Pasaporte:

Hace constar que es el/la autor/a del trabajo:

Título completo del trabajo.

Y manifiesta ser responsable de la realización del trabajo, de la interpretación de los datos y de la elaboración de las conclusiones. Asimismo, afirma que las aportaciones intelectuales de otros autores incluidas en el texto han sido debidamente citadas y referenciadas.

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 asume la responsabilidad de la elaboración y los contenidos del trabajo y garantiza que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ que, durante la realización del trabajo, no se han utilizado herramientas de inteligencia artificial generativa con la intención de hacer pasar como propio cualquier contenido generado por esta tecnología. Del mismo modo, se certifica que el uso de estas herramientas para otros fines ha contado con la autorización expresa del director/a, especificándose a continuación las herramientas empleadas, si así fuese el caso:

Herramientas de IAG empleadas:

- ✓ que el abajo firmante es consciente de que, si se demostrara lo contrario, incurrirá en la responsabilidad disciplinaria que corresponda

Fdo.



AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutor del TFM, Sergio Adillo, por acompañarme en este reto, entender mis pausas y mis silencios y ayudarme a reconducir el camino del trabajo cuando yo misma lo perdía.

Gracias, una y mil veces, a mis padres y a mi hermana, por ser siempre el pilar más férreo en el que puedo sostenerme.

Gracias a Rodolfo, por ser mi compañero y mi apoyo constante desde que comencé este Máster hasta hoy, compartiendo conmigo cada alegría y acompañándome en los sinsabores del agobio y la ansiedad.

Pero, sobre todo, gracias a Álvaro Tato, por amar los clásicos, compartir su pasión acercando la literatura al mundo, y crear música con las palabras.

ÍNDICE DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
2.1. BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA DE ÁLVARO TATO.....	7
2.2. ORIGEN Y TRAYECTORIA DE RON LALÁ	8
2.3. ORIGEN Y TRAYECTORIA DE AY TEATRO	10
2.4. ¿ADAPTACIÓN, VERSIÓN, <i>DIVERSIÓN</i> , CREACIÓN O <i>RECREACIÓN</i> ?.....	11
3. OBJETIVOS	12
4. METODOLOGÍA	13
4.1. CORPUS TEXTUAL.....	14
5. LOS ECOS DE LOS CLÁSICOS EN LA DRAMATURGIA DE ÁLVARO TATO.....	14
5.1. <i>TODAS HIEREN Y UNA MATA</i>	15
5.1.1. Análisis de las fuentes clásicas de inspiración.....	16
5.1.2. Análisis dramatólogo.....	20
5.1.3. Reelaboración del material de partida.....	35
5.2. <i>MALVIVIR</i>	44
5.2.1. Análisis de las fuentes clásicas de inspiración.....	45
5.2.2. Análisis dramatólogo.....	49
5.2.3. Reelaboración del material de partida.....	62
6. CONCLUSIONES	67
7. BIBLIOGRAFÍA	73
7.1. WEBGRAFÍA.....	75

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Clasificación de las obras de Ron Lalá.....	9
Ilustración 2. Clasificación de las obras de Ay Teatro.	10
Ilustración 3. Esquema sobre las diferentes acciones de <i>Todas hieren y una mata</i>	23
Ilustración 4. Esquema sobre la organización temporal de <i>Todas hieren y una mata</i>	28
Ilustración 5. Esquema sobre los niveles de <i>Todas hieren y una mata</i>	35
Ilustración 6. Esquema de la evolución de las novelas de pícaras más representativas de los siglos XVI y XVII.	48
Ilustración 7. Esquema de la estructura circular de <i>Malvivir</i>	63
Ilustración 8. Adaptación de las características de la picaresca en <i>Malvivir</i>	64

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo final de máster se postula como el cierre de las asignaturas que componen el Máster Universitario en Estudios Avanzados e Iniciación a la Investigación de la Literatura Hispánica y su Teatro que oferta la UNED. Así, este TFM persigue recopilar todos los conocimientos y destrezas que hemos adquirido a lo largo de las materias para configurar un estudio detallado y exhaustivo.

En nuestro caso, todo el plan de estudios ha perseguido consolidar la formación en torno al género dramático, tanto desde el punto de vista literario, como desde el ámbito de la representación, y prestando especial atención al teatro del Siglo de Oro, por su brillantez, eclecticismo y originalidad. Sin embargo, el estudio del teatro áureo es uno de los más explotados; de manera que, en aras de la singularidad, nos hemos centrado en las adaptaciones contemporáneas de obras, modelos y fuentes literarias siglodoristas.

Partiendo de esta premisa, consideramos que el análisis de la dramaturgia de Álvaro Tato en las obras de Ay Teatro encaja a la perfección con los requisitos propios del TFM. En cuanto a esta elección, existen elementos determinantes que hicieron que nos decantásemos por la dramaturgia de Tato: en primer lugar, la afinidad y deleite hacia su obra; y, en segundo lugar, el deseo de entender cómo se han confeccionado las piezas que componen el corpus de análisis. En un principio, dicho corpus estaba compuesto por las cuatro obras escritas por Tato para la compañía Ay Teatro: *Todas hieren y una mata* (2019); *Malvivir* (2022); *Vive Molière* (2023); *Burro* (2024); incluso nos planteamos analizar la última obra estrenada por la compañía, *Tebanas* (2025). Sin embargo, conforme avanzamos con la elaboración del trabajo, advertimos que sería imposible abarcar todo en un único TFM; por ello, optamos por centrarnos en *Todas hieren y una mata* y *Malvivir*, ya que son los dos espectáculos que están directamente inspirados en el Siglo de Oro español, y, además, en los que se pone el foco en los personajes femeninos como protagonistas, lo cual ya supone un hito en este tipo de literatura.

Asimismo, tampoco tiene cabida en este TFM el trabajo dramático de Tato dentro de la compañía Ron Lalá ni su labor como adaptador de textos clásicos para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), ya que el análisis excedería el número de páginas de este trabajo final. Sin embargo, este texto abre el camino a la investigación sobre el conjunto de la producción dramática de Tato, que podría completarse en una futura tesis doctoral que recogiera los datos aquí expuestos, así como los que no han tenido cabida por falta de espacio.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA DE ÁLVARO TATO.

Álvaro Tato es una de las figuras más destacadas del panorama teatral y literario contemporáneo en España. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, ha desarrollado una amplia trayectoria que abarca la dramaturgia, la poesía y la actuación. Su obra se caracteriza por un profundo conocimiento de la tradición literaria española, una gran sensibilidad poética y un compromiso con la innovación escénica y el diálogo entre los clásicos y el presente.

Es cofundador y dramaturgo de las compañías Ron Lalá y Ay Teatro, con los que ha creado obras que han contribuido a acercar el teatro del Siglo de Oro al público contemporáneo.

Como dramaturgo, también ha realizado versiones y adaptaciones para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, entre las que destaca *El castigo sin venganza*, *El perro del hortelano* o *La dama duende*. En estas, el objetivo fundamental es acercar los textos de los autores del siglo XVII al público contemporáneo, primando, en todo momento, el componente dramático y universal con el que están dotados nuestros clásicos.

En el ámbito literario, Álvaro Tato ha publicado numerosos poemarios, entre los que destacan *Vuelavoz* y *Zarazas*, donde combina lirismo, ironía y su reflexión más existencial.

Además, a día de hoy se ha convertido en uno de los divulgadores más importantes de la escena española, pues su pasión y sensibilidad hacia la literatura se transmite a través de todas las charlas, conferencias, cursos y coloquios en los que participa, siendo así la representación física más palpable del puente entre tradición y modernidad, contribuyendo, así a la difusión y avance de la literatura española.

A continuación, expondremos el origen y la trayectoria de las dos compañías teatrales de las que forma parte Álvaro Tato, estableciendo así las líneas temáticas de sus producciones, puesto que, de la mano de sus creaciones, establecemos detalladamente la trayectoria del dramaturgo. Así pues, la primera de ellas será Ron Lalá, donde expondremos su evolución y las obras más destacadas; mientras que el siguiente apartado será para Ay Teatro, donde, de igual manera, explicaremos su origen y trayectoria.

2.2. ORIGEN Y TRAYECTORIA DE RON LALÁ ¹

La compañía teatral Ron Lalá fue fundada en 1996 por Álvaro Tato y Cristian Garma, con el deseo de crear espectáculos guiados por la palabra, el ritmo, la música y la poesía. Sus primeras incursiones en el mundo dramático vinieron de la mano de espacios alternativos y cafés teatro; sin embargo, conforme iban creciendo a nivel interpretativo y de componentes, –pronto se unieron Juan Cañas y Miguel Magdalena–; Garma, abandonó el proyecto. A finales de los años noventa, la compañía comenzó a experimentar con nuevos formatos escénicos; sin embargo, fue decisiva la incorporación de Yayo Cáceres como director de escena. Ya en el nuevo milenio, y junto con el ingreso de Daniel Rovalher e Íñigo Echevarría, se consolida la compañía como un grupo estable y aparecen las primeras obras de creación propia, como con *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela*, obra que aportó el icono visual de la compañía.

Esta fase inicial llega a su fin en 2005, cuando comienza la etapa de profesionalización gracias a la colaboración de Emilia Yagüe Producciones, quien se encargará de la difusión de las obras de la compañía. Hasta 2011, Ron Lalá forma parte de las carteleras teatrales españolas con obras como *Mi ministerio del interior*, *Mundo y final* y *TIME al tiempo*, espectáculos que tuvieron una gran acogida en los teatros e, incluso, recibieron los primeros reconocimientos en premios teatrales a nivel nacional.

La etapa de mayor éxito y proyección de la compañía comienza en 2012 con el estreno de *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)*, obra que inicia los espectáculos basados en los clásicos de la literatura y que cosechó un éxito sin parangón en la historia de la compañía, contando con el apoyo de Albert Boadella. Gracias a esto, en 2013 se crea un fuerte vínculo entre Ron Lalá y la CNTC, dirigida por Helena Pimenta, que se perpetuará hasta 2020. Esta tarea comienza con la coproducción de *En un lugar del Quijote*, que es una de las propuestas más ambiciosas de la compañía, pues consiste en adaptar y fusionar las dos partes de *Don Quijote de la Mancha* en una obra de teatro de noventa minutos. Este espectáculo se traduce en un rotundo éxito y en una gira tanto nacional como internacional.

En 2016 se renueva la unión entre la compañía y la CNTC con *Cervantina*, un espectáculo enmarcado en los actos de conmemoración del IV centenario de la muerte de Cervantes, donde se dramatizan versiones de algunas de sus obras, como *La gitanilla* o *Rinconete y Cortadillo*. Un año más tarde y sin olvidar los clásicos, estrenan *Crimen y telón*,

¹ La compañía – Ron Lalá. (s/f). Recuperado el 18 de junio de 2025, de <https://ronlala.com/la-compania/>

una representación que supone una simbiosis entre el género negro y la historia del teatro universal con tintes cómicos y un futuro distópico.

Finalmente, y poco antes de estallar la pandemia, estrenan *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, una obra en la que se expone el juicio inquisitorial hacia el *gracioso* más célebre del siglo XVII, con el que renuevan el vínculo con la CNTC. Además, esta obra marca un antes y un después, pues es el momento en el que Álvaro Tato decide dejar de lado su faceta de actor y dedicarse a su labor como dramaturgo. Asimismo, la compañía sufre la baja de Íñigo Echevarría, quien, tras la gira de la obra, anuncia su salida del grupo. No obstante, ambos cambios son solventados con la entrada de Fran García y Diego Morales como actores principales.

A partir del año 2020, comienza la última etapa –hasta la fecha– de la compañía, dedicada a obras de corte más experimental y alejada de los clásicos. Así, Ron Lalá se desliga de la CNTC, lo cual coincide con el fin de la etapa de Pimenta como directora. Aunque el ritmo y la poesía siguen siendo los ejes que guían todas las obras creadas, en 2022 sorprenden estrenando *Villa y Marte*, una versión actual de los sainetes y el género chico del siglo XIX, pero desarrollado en un futuro distópico en Marte, en el que un astronauta se enamora de una marciana.

Finalmente, en 2023 estrenan *4x4*, donde reúnen las mejores piezas breves de los primeros espectáculos de la etapa profesional de la compañía. Con esta obra recorren los teatros de España desde finales del 2023 hasta mediados del 2025, cuando cierran la gira y anuncian el estreno de *La desconquista* en el verano de ese mismo año.

A continuación, proporcionamos una somera clasificación de las obras de Ron Lalá agrupadas por etapas:

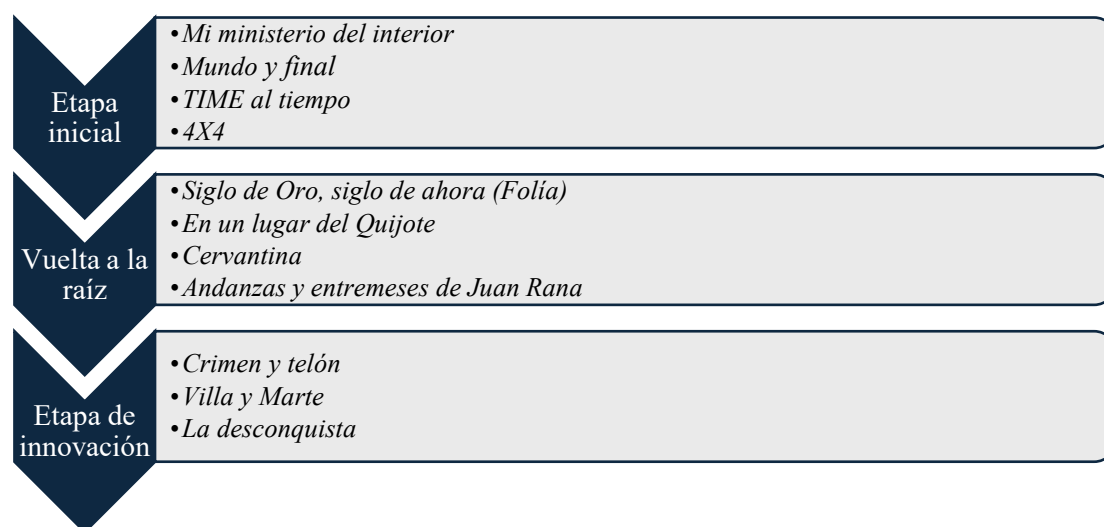


Ilustración 1. Clasificación de las obras de Ron Lalá.

2.3. ORIGEN Y TRAYECTORIA DE AY TEATRO

Ay Teatro se define a sí mismo como un «teatro básico, teatro clásico, teatro de siempre jamás²». Bajo este lema, la compañía fue fundada por Yayo Cáceres y Álvaro Tato en 2018, y debutó con el espectáculo *Mestiza*, de Julieta Soria; siendo esta la única obra de la compañía –hasta el momento– que no ha sido escrita por Tato.

Desde su creación, se ha consolidado como un espacio de exploración escénica y literaria que fusiona el teatro clásico y contemporáneo, el humor crítico y la reflexión humanista, con una profunda vocación por la divulgación cultural y la innovación estética. Además, la compañía nace con el propósito de ampliar el lenguaje escénico de sus fundadores más allá de lo que habían experimentado en trabajos anteriores; sin embargo, conservan los elementos esenciales que han marcado la diferencia en sus espectáculos, como la música en directo, el ritmo poético del verso y el mestizaje de géneros. Todos ellos quedan enmarcados en una dramaturgia versátil y ágil, que entrelaza las fuentes y motivos de la tradición literaria con temas de actualidad.

A pesar de su corta trayectoria, Ay Teatro se postula como una de las compañías más prolíficas de los escenarios españoles, pues, en apenas siete años, ha estrenado seis espectáculos, teniendo en cuenta que, en este tiempo, sufrimos una pandemia que cerró los teatros durante varios meses. A continuación, exponemos sus obras mediante una clasificación cronológica, por tratarse de piezas eclécticas; sin embargo, observamos que predominan las obras ambientadas en el Siglo de Oro, pues, salvo *Burro* y *Tebanas*, todas ellas se desarrollan en el siglo XVII o evocan a esta época a la hora de narrar su historia.

<i>Mestiza</i>	<i>Vive Molière</i>
<i>Todas hieren y una mata</i>	<i>Burro</i>
<i>Malvivir</i>	<i>Tebanas</i>

Ilustración 2. Clasificación de las obras de Ay Teatro.

² *Quiénes somos.* (s/f). Ayteatro.com. Recuperado el 18 de junio de 2025, de <https://ayteatro.com/quienes-somos/>

2.4. ¿ADAPTACIÓN, VERSIÓN, *DIVERSIÓN*, CREACIÓN O *RECREACIÓN*?

Antes de adentrarnos en el análisis del corpus textual que compete a este trabajo, cabe realizar una aclaración terminológica sobre las adaptaciones o versiones de obras clásicas que se están llevando a cabo en la actualidad.

Si bien es evidente que las fuentes literarias de los espectáculos que analizaremos son clásicas, es cierto que la forma de presentarlos varía dependiendo de la obra, por lo que, a continuación, recogemos una breve exposición sobre los términos que emplearemos a lo largo del TFM³.

Así pues, si nos centramos en el término *adaptación*, observamos que, para César Oliva (2009: 203), «es un concepto más moderno, propio del siglo XX, que expresa más que la voluntad de refundir, la de hacer actual un texto de ayer. (...) Cuando el adaptador ofrece una nueva lectura del viejo texto lo que hace, en esencia, es la doble tarea de suprimir y agregar»; mientras que para Pavis (1998) se trata de la «transformación de un texto o de un género en otro (de una novela en una obra teatral, por ejemplo). (...) La adaptación designa también el trabajo dramático a partir del texto destinado a ser escenificado».

En cuanto al término *versión*, Mayorga, en la entrevista adjunta al artículo de Adillo (2014:23) apunta que se trata de «una reescritura en la que hay una segunda intervención autoral, si bien esa segunda intervención autoral está limitada por otra autoría, que es la del autor de la obra original»; mientras que Fernández Domínguez⁴ señala que la versión es «aquella adaptación de un texto en la que ofrezco una mirada, en la que actúo con libertad y tomo decisiones libre, basadas en mi criterio artístico»⁵.

Por otro lado, Fernández Domínguez entiende por *reescritura* la toma del asunto y los personajes para rehacer una obra, de la que, en realidad se escribe una nueva.⁶ Aunque, César Oliva (2009, 202-203) habla de *refundición* como el empleo de «textos de otros autores para ofrecerlos como nuevos (...) es decir, volver a fundir una obra anterior, bajo un sistema de acoplamiento a gustos y formas de otra época».

³ Para esta exposición y sus citas nos hemos servido de ADILLO RUFO, Sergio (2014): «La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de 'La vida es sueño'» en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español* coord. por María Bastianes, Esther Fernández Rodríguez, Purificació Mascarell, ISBN 978-3-944244-23-5, págs. 1-40.

⁴ La cita que recogemos a continuación esta extraída del artículo de Adillo (2014: 6) que hemos citado anteriormente. Aquí se indica que dicha definición se facilitó vía correo electrónico el 29/07/2010.

⁵ Partiendo de esta definición, entendemos que, en *Cervantina*, la producción dramática de Ron Lalá enmarcada en el IV centenario de la muerte de Cervantes, Tato realiza una versión de diferentes entremeses y *Novelas ejemplares*; puesto que el propio dramaturgo subtitula la pieza como: *versiones y diversiones de textos de Cervantes*.

⁶ Véase la cita 4 del presente trabajo.

En definitiva, se trata de una compleja amalgama de términos que, a simple vista, pueden parecer sinónimos, pero que en cuyas definiciones se esconden pequeños matices que convertirán una pieza dramática en un producto final diferente a cualquier otro. Así, la postura que se quiera adoptar ante el texto dependerá del propio dramaturgo –y de su propósito artístico–, de manera que puede convertirse en un adaptador que ejerce como traductor entre dos tiempos (Mayorga, 2001:61); o como un restaurador que retoca el texto inicial (Pérez Sierra, citado a través de Fischer, 2000:770).

Ante esta situación, cabría preguntarse: ¿qué tipo de ejercicio artístico realiza Álvaro Tato en las obras objeto de estudio de este TFM? Para responder a esta pregunta, en primer lugar, analizaremos las fuentes literarias y el proceso dramatológico de las piezas, para, después, exponer cómo ha sido la reelaboración de los modelos clásicos, lo cual nos permitirá, posteriormente, exponer las conclusiones.

3. OBJETIVOS

En el momento en el que decidimos realizar el TFM sobre la dramaturgia de Álvaro Tato surgieron muchas preguntas a las que queríamos dar respuesta; sin embargo, todas ellas nos condujeron a una constatación clara: las obras de Tato giran en torno a los clásicos.

A partir de aquí, formulamos una hipótesis en base a la cual desarrollamos la investigación: Álvaro Tato recoge las fuentes y modelos clásicos para demostrar que los recursos y motivos teatrales tradicionales siguen vigentes en la actualidad.

Para demostrar esta hipótesis, debemos responder a elementos claves dentro de la dramaturgia de Tato, como pueden ser: ¿cuáles son los modelos y fuentes literarias? ¿cómo evolucionan en su teatro? ¿qué le debe Tato a las obras clásicas? ¿cómo se adaptan estos dispositivos al teatro contemporáneo? ¿qué tipo de adaptación o versión libre presenta?

Por otro lado, conforme hemos ido trabajando y analizando obras, nos ha surgido otra pregunta cuya respuesta podría responder a todas las anteriores: ¿qué necesidades expresivas impulsan a la creación de la compañía Ay Teatro?

Con la única intención de contestar a todas estas cuestiones desarrollaremos un análisis dramatológico, literario y, en algunos casos, escenográfico y plástico que nos permita esclarecer el proceso creativo de Tato en el marco de Ay Teatro.

4. METODOLOGÍA

Durante toda la elaboración de este TFM hemos perseguido mantener un enfoque cualitativo, sustentado en bases epistemológicas propias de la investigación en artes escénicas y estudios literarios. Este enfoque concibe la dramaturgia como un fenómeno complejo, cuya comprensión requiere integrar análisis textual, contextualización histórica, estudio de las influencias literarias y observación de los procesos escénicos. Por ello, la presente investigación combina métodos teóricos, analíticos y observacionales para ofrecer una aproximación integral a la dramaturgia de Álvaro Tato en Ay Teatro.

Son muchas y diversas las herramientas metodológicas que hemos empleado a lo largo del trabajo con el fin de obtener unos resultados objetivos. Para ello, ha sido muy importante servirnos de los conocimientos literarios que contextualizan y enmarcan las obras analizadas. Así, hemos revisado bibliografía específica sobre la comedia nueva y la picaresca, que nos ha servido para realizar una investigación exhaustiva de las influencias de los clásicos en el corpus textual que hemos trabajado.

Otra de las bases metodológicas en las que se sustenta este trabajo es en la aplicación práctica de la dramaturgia, el método analítico de García Barrientos a las obras objeto de estudio. En *Anatomía del drama*⁷, y en otras obras del mismo autor se persigue dar respuesta al análisis de la dramaturgia creando una técnica análoga a la de la narratología, pero aplicada a los textos teatrales. Para ello, el ensayo está configurado en dos grandes partes: una teórica y otra práctica. La primera establece los principios propios de la dramaturgia, basados en su inmediatez a la hora de exponer el conflicto, así como en su peculiar manera de comunicación al tratarse de un doble acto de habla –entre los personajes y el cómputo de la obra hacia el público–. Por otro lado, la vertiente práctica del ensayo establece los cinco principios básicos para analizar una obra dramática, que serían: escritura y ficción, tiempo, espacio, personajes y visión. A su vez, cada una se desdobra en diferentes apartados, como los grados de (re)presentación, niveles o distancia, perspectiva y significado. Gracias a la sistematización del método que propone García Barrientos, hemos podido establecer nuestro análisis dramaturgológico siguiendo las mismas directrices que propone el profesor.

Por otro lado, también hemos realizado un trabajo de visualización y análisis de las piezas teatrales en la Teatroteca, lo cual nos ha permitido entender y analizar con mayor

⁷ GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (2020): *Anatomía del drama. Una teoría fuerte del teatro*. Punto de vista Editores.

profundidad todas y cada una de las obras. Además, hemos ampliado la investigación a través de las entrevistas, críticas, documentales, podcast y materiales en línea que tanto la compañía Ay Teatro como Álvaro Tato nos ha compartido.

4.1. CORPUS TEXTUAL

Debido al límite de páginas que viene dictado por la coordinación de este máster, nos hemos visto obligados a limitar nuestro corpus textual a las dos obras de Álvaro Tato para Ay Teatro que tienen como contexto histórico literario el Siglo de Oro, pues era la línea temática sobre la que versa nuestro TFM. Así pues, nuestro corpus textual queda establecido en las siguientes obras de inspiración clásica:

- *Todas hieren y una mata*: obra estrenada en 2019, pero que presume de ser la primera comedia de capa y espada del siglo XXI, ya que está escrita siguiendo las directrices del *Arte nuevo de hacer comedias*.
- *Malvivir*: obra estrenada en 2022 que narra la vida de Elena de Paz, una pícara que lucha por su libertad en una época de crisis económica y moral.

5. LOS ECOS DE LOS CLÁSICOS EN LA DRAMATURGIA DE ÁLVARO TATO

La pluma de Álvaro Tato bebe de la tinta de los clásicos, pues sus obras evocan a esa literatura de la que nos separan muchos siglos, pero cuya vigencia sigue viva en nuestra sociedad, arte, cultura e idiosincrasia. Por ello, a lo largo de este capítulo analizaremos los ecos de los clásicos en el corpus textual anteriormente señalado. De manera que aplicaremos el método de García Barrientos como base analítica, así como estableceremos los modelos literarios que ha empleado el dramaturgo.

Si bien es cierto que las piezas teatrales que analizaremos en este trabajo son bastante diferentes, cabe reseñar una serie de matices que son comunes a todas ellas, como, por ejemplo, la editorial en las que se han publicado, la Editorial Antígona⁸. Este hecho obliga a que los textos compartan una estructura externa parecida, lo que Barrientos denomina *paratexto*. Así, los cuatro libros cuentan con un pequeño prólogo firmado por Yayo Cáceres, el director de escena de Ay Teatro. En dicho prefacio, Cáceres reflexiona sobre cómo la compañía entiende el teatro, además de la importancia de cada personaje o fuente literaria

⁸ Es importante señalar que el análisis textual de las obras se realiza a través de las ediciones mencionadas, que son publicadas una vez que las piezas son estrenadas y han realizado gran parte de la gira. De esta forma, durante los ensayos y representaciones, Tato ha podido pulir y perfeccionar el texto hasta llegar al producto final publicado.

para nuestra cultura. Si seguimos las indicaciones de García Barrientos, este ejemplo paratextual estaría a medio camino entre el tipo autorial y el crítico –compuesto por editores o estudiosos–. Sin embargo, nos decantamos por la primera opción, ya que, como el propio Tato indica en una entrevista para RNE, «el dramaturgo tiene un poco de director de escena y el director de escena tiene un poco de dramaturgo», evidenciando así la comunicación constante y fluida que tienen Cáceres y Tato⁹. En cierta manera, esta relación tan estrecha condiciona el proceso de creación, puesto que el dramaturgo ya crea las obras teniendo en cuenta ciertos recursos y formas escenográficas que el director puede incluir en la representación.

Seguidamente, la editorial dedica dos páginas para reflejar el *dramatis personae* y la ficha artística y técnica, haciendo un guiño así al folleto que se entregaba en los teatros antes de empezar la representación. Además, todas las ediciones añaden unas páginas finales en las que aparecen fotos de la representación, lo cual facilita al lector imaginar la caracterización física de los personajes.

5.1. *TODAS HIEREN Y UNA MATA*

Flecha tras flecha, en fin, hora tras hora,
nos va cazando el tiempo tan deprisa
que siempre es casi demasiado tarde.
(Tato, 2019)

*Todas hieren y una mata*¹⁰ fue estrenada en febrero de 2019, convirtiéndose así en la primera obra que Álvaro Tato escribe para la compañía Ay Teatro. Según su dramaturgo, esta pieza teatral presume de ser la primera comedia de capa y espada del siglo XXI, en tanto que está compuesta siguiendo las directrices que Lope de Vega marcó en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

Esta obra contiene directrices, tópicos y motivos literarios de corte áureo; sin embargo, Tato también introduce temas y reflexiones contemporáneos, creando así una simbiosis entre la tradición y la modernidad, lo culto y lo popular y, en definitiva, presenta un abrazo entre lo clásico y lo actual, demostrando que ambos elementos no tienen por qué estar reñidos; pues, la revisión de los primeros alumbró un camino del presente.

Así, a lo largo de este capítulo revisaremos, en primer lugar, las fuentes literarias en las que se ha inspirado el Tato; después expondremos el análisis dramatológico de la obra,

⁹ *La sala* – RNE. (2022, 20 mayo). “*Malvivir*”: Yayo Cáceres, Álvaro Tato y Marta Poveda [Archivo de audio]. RTVE. <https://www.rtve.es/play/audios/la-sala-rne/malvivir-yayo-caceres-alvaro-tato-marta-poveda-teatro-clasico/6543435/>

¹⁰ TATO, Á. (2019): *Todas hieren y una mata*. Editorial Antígona.

para terminar con los datos que demuestran cómo ha sido la reelaboración de las fuentes y cómo aparecen en *Todas hieren y una mata*.

5.1.1. Análisis de las fuentes clásicas de inspiración

Adentrarnos en la literatura del Siglo de Oro español implica realizar un viaje a una época de crisis, tanto económica como social o de valores; pero, también supone trasladarnos a una de las etapas de mayor esplendor artístico de nuestra historia.

Si bien es cierto que no es fácil delimitar la fecha exacta del nacimiento del movimiento barroco en cuanto al teatro se refiere¹¹, sí que entendemos, con cierta flexibilidad, que supone la corriente artística que abarca desde los últimos años del siglo XVI, con las primeras piezas dramáticas al estilo de la comedia nueva y la consolidación de los corrales de comedias, hasta finales del siglo XVII, con la muerte de Calderón de la Barca en 1681. No obstante, no se trata de un bloque homogéneo, sino que de un sistema que se profesionaliza y se *normaliza poéticamente* a través de las directrices de la comedia nueva que propone Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, publicado como anexo del libro *Rimas* (1609), pero que empezó a andar años atrás en las obras teatrales del Fénix de los Ingenios.

Así pues, el marco literario del Barroco se edifica sobre tres elementos fundamentales: por un lado, los corrales de comedias, que se erigen como espacios estables de representación en el que toda la sociedad, repartida según su clase social, tenía cabida, lo cual supone un hito en nuestra historia artística. Por otro lado, el hecho de abandonar el rígido canon aristotélico para ganar flexibilidad y riqueza comunicativa beneficiará a las obras en cuanto a su calidad argumentativa y representativa, así como en el éxito cosechado en los corrales. Finalmente, fue tal la notoriedad del teatro clásico, que, por primera vez, se consigue profesionalizar¹² el mundo del drama creando compañías y una red autorial sin parangón en la historia, convirtiendo el teatro en la práctica cultural dominante del siglo XVII¹³.

¹¹ Este apartado se ha elaborado a partir del análisis y estudio de diferentes historias del teatro del Siglo de Oro. Dichos ensayos son: DíEZ BORQUE, J.M. (1988): *Historia del teatro en España*; ARELLANO, I. (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra; HUERTA CALVO, J. (2003): *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos y OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (2006): *Historia básica del arte escénico*, Cátedra.

¹² Para el desarrollo de esta profesionalización del oficio dramático será fundamental la desvinculación del teatro con respecto a las representaciones religiosas, como ocurre con las actuaciones profanas por actores *semiprofesionales* como Lope de Rueda, a partir de cuya práctica escénica popular se ha visto consolidado el teatro profesional español, ya que, por primera vez, se concibe como un acto que atañe a un público y que se sustenta en una elaboración textual, acompañada de pequeños elementos escenográficos (Diago, 1990:64).

¹³ Por su parte, Rodríguez Cuadros (1998:23) señala que «es posible vincular la profesionalización a la existencia de una conciencia del ejercicio de una disciplina reglada que puede observarse, ser valorada y hasta

Como todas las artes, la comedia nueva se alimenta de su cultura y sociedad, que, en esta época, está marcada por los aires de la Contrarreforma, por lo que no solo vamos a encontrar comedias o dramas. También cosecharán un gran éxito los autos sacramentales, vinculados al Corpus Christi, donde los dramaturgos hacen alarde de todo tipo de música y tramoya para representar la alegoría eucarística. Además de este tipo de teatro religioso, también tendrá cabida el teatro cortesano, dedicado a los integrantes de la corte y contará con mayores recursos para su puesta en escena.

No obstante, el teatro popular, representado en los corrales de comedias, será el que exploraremos a lo largo del presente apartado, por sus características y notoriedad en la sociedad barroca. Así pues, los corrales de comedias nacen como patios interiores de las casas a los que, con el tiempo, se les coloca un escenario¹⁴. El hecho de que se trate de un espacio cerrado permite a los administradores organizar el lugar y cobrar una entrada para asistir al espectáculo, lo cual favorece al proceso de profesionalización del oficio teatral. Su diseño responde a la necesidad de visibilidad, acústica y control del público, así como a la organización práctica de las compañías que, poco a poco, empiezan a ser profesionales.

Si abandonamos la idea de patio interior y nos centramos en el corral como edificio dedicado al teatro, observamos que cuenta con una serie de elementos que desempeñan una serie de funciones dentro de la cultura dramática del Barroco. En la parte frontal y algo elevada se encuentra el escenario, donde se desarrolla la representación, mientras que la parte inferior queda reservada para el camerino y algunos elementos de tramoya. El patio se ubica en la parte central del corral y es un espacio reservado para los llamados *mosqueteros* —el público masculino—, quienes asistían de pie a ver la representación. A los dos lados del patio se distribuían los aposentos, que no eran más que las propias habitaciones de las casas colindantes que daban al corral, mostrando una visibilidad privilegiada del espectáculo y, por tanto, se alquilaba a la gente de mayor poder adquisitivo. Con el fin de que hombres y mujeres no estuvieran mezclados y para evitar posibles ultrajes, la cazuela, ubicada enfrente del escenario en el primer piso, quedaba reservada para las mujeres. Encima de este espacio se encontraba el corredor alto, ocupado por espectadores cultos o con mayor disponibilidad

exigida por el público». Es decir, el surgimiento de unos espectadores que iban al corral a disfrutar de una ficción sin mayores pretensiones que la que brindaba el espectáculo, pero en el que podían expresar libremente su juicio respecto a la calidad de lo representado.

¹⁴ Antes de la irrupción del Barroco y los corrales de comedias ya hubo ejercicios y prácticas teatrales que suponen la base de lo que en el siglo XVII será uno de los negocios más rentables de la centuria (Rodríguez Cuadros, 2012:16). Según Huerta Calvo (1984:111), existieron «tres ámbitos de recepción teatral que pueden distinguirse antes de la instauración de los teatros propiamente dichos o corrales de comedias: el templo, la corte, el colegio».

económica. Finalmente, el corral solía componerse de otros espacios complementarios, como puede ser la alojería, donde se vendían bebidas, o la taquilla, donde se controlaba el acceso y, sobre todo, cobraban por la entrada.

No obstante, el corral como espacio dramático solo funciona si lleva de la mano un lleno rotundo en cuanto al número de asistentes. Para ello, los dramaturgos deben crear obras que enganchen, gusten y deleiten a los espectadores, pero que también tengan momentos de risas, de empatía y de relajación para que el público pueda entender y asimilar la pieza. El primer autor capaz de aunar todos estos requisitos fue Lope de Vega, por ello Rodríguez Cuadros se refiere a él como «el hombre adecuado en el momento adecuado» (2011:9); ya que supo ensamblar lo culto y lo popular en las obras para contentar al público, pues «como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto¹⁵».

El *Arte nuevo*¹⁶ se presenta como una piedra angular en torno a la cual va a girar la gran mayoría del teatro de Siglo de Oro. Este texto constituye una especie de ensayo preceptivo, basado en la amplia experiencia del autor, en el que se exponen, sucintamente, los elementos en los que se debe sustentar una obra de teatro moderna. Este modelo dramático relaja los cánones aristotélicos que aparecen en la *Poética* y apuesta por una configuración de la comedia nueva basada en la mezcla de trágico y lo cómico, la ruptura de las unidades, la polimetría¹⁷ y el decoro, pero, escenificando en todo momento una trama que fuera del gusto del público.

Según Rodríguez Cuadros (2011:37), el *Arte Nuevo* se estructura siguiendo la organización clásica de los discursos, de ahí que comience con el famoso «mándenme, ingenios nobles, flor de España» (mediante Rodríguez Cuadros, 2011:289), puesto que, suponemos, Lope defendió su teoría ante una Academia. No obstante, las secciones del tratado son reconocibles, pero no están divididas explícitamente por el autor; siendo la primera una especie de preámbulo con tintes justificativos, en los que Lope reconoce su formación clásica, pero asume haberse alejado de ella en aras del éxito popular con el fin de mantener su oficio –versos 1-146–. A continuación, el Fénix de los Ingenios desarrolla el

¹⁵ Lope de Vega, F. (1609): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de E. Rodríguez Cuadros. Castalia, pág. 293.

¹⁶ Todo el análisis referente al *Arte nuevo*, tanto desde el punto de vista estructural como conceptual está extraído de Rodríguez Cuadros (2011).

¹⁷ Según Oleza (2010), la polimetría es uno de los elementos técnicos más importantes de la comedia ya que se convierte en un:

«signo de identidad diferenciador del teatro clásico español respecto del de otros países. Es más, la comedia se definió como tal, emancipándose de sus antecedentes inmediatos, la comedia erudita italiana y la comedia de los actores-autores españoles, cuando optó por el verso y por la pluralidad de estrofas de distintas procedencias culturales, y lo hizo en abierta polémica»

equivalente a la *dispositio* –versos 147-361–, es decir, la parte doctrinal de su exposición en la que va a exponer los elementos sobre los que se sustenta la comedia nueva. Entre ellos destaca la tragicomedia, que consiste en la mezcla de situaciones dramáticas con otras más distendidas; la ruptura de las tres unidades aristotélicas, que limitaban mucho la configuración de la obra al tenerse que desarrollar en un mismo espacio, en un mismo día y con una única trama; la polimetría, según la cual el metro debe adaptarse a la situación con el fin de dotar a la pieza del ritmo necesario; la presentación de unos personajes tipos y el respeto por el decoro para que cada uno hable según su condición social y que el espectador los sepa reconocer; los temas que más éxito cosechan entre el público o, incluso, aporta algunos datos sobre la tramoya¹⁸, la representación o lo que debe durar cada jornada, demostrando así sus amplios conocimientos dramáticos.

Finalmente, Lope cierra con un epílogo –versos 362-389– en el que defiende la unión entre lo culto y lo popular, lo clásico y lo moderno aunando rasgos de las doctrinas poéticas aristotélicas junto con otros elementos innovadores con la intención de contentar al público.

Tras la defensa del *Arte nuevo*, numerosos autores adoptaron su legado, consolidando la comedia nueva como el modelo teatral dominante del Siglo de Oro. Fueron muchos los dramaturgos que desarrollaron esta guía creativa, como Tirso, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Hurtado de Mendoza o Guillén de Castro; sin embargo, todos ellos acomodaron los preceptos lopescos a sus particulares sensibilidades y a los cambios que requerían tanto el teatro como la sociedad del XVII. Tirso, por su parte, profundizó en la construcción psicológica de sus personajes, sobre todo los femeninos, y dotó a la acción de una mayor profundidad moral; mientras que Guillén de Castro apostó por los dramas históricos y heroicos o Ruiz de Alarcón aportó una visión más ética y sombría a los dramas. Por otro lado, la vertiente más popular y cómica de las obras vino de la mano de Mira de Amescua y Vélez de Guevara.

En las primeras décadas del siglo XVII la comedia nueva ya estaba más que consolidada; sin embargo, evolucionó hacia una elaboración conceptual y escénica más compleja con las obras de Calderón de la Barca. Sin duda, Lope había establecido unas bases flexibles que se acomodaban al gusto del público; no obstante, la generación posterior logró

¹⁸ Sin duda, el teatro clásico exigió mucho a los actores de la época, ya no solo por la rapidez con la que se debían aprender el texto, sino que también por la técnica actoral que debían aplicar para, primer comprender y aprender el papel, y, después, llevarlo a las tablas empleando las técnicas vocales y corporales que la comedia exigía; puesto que tan importante era la declamación como la mímica o los efectos escenográficos que aportaba la tramoya. Por ello, el buen actor debía entender los afectos, vivirlos y transmitirlos al público (Oehrlein, 1988:27).

adaptar los preceptos lopescos a unas estructuras más coherentes, con simbolismo y reflexión filosófica. Así pues, Calderón se postula como el dramaturgo que conduce a la comedia nueva a su máxima expresión en tanto que mantiene los esquemas heredados, pero los amolda a las nuevas necesidades estructurales; buscando en todo momento la perfección formal que dota a su teatro de complejidad conceptual e intelectual, sin abandonar las técnicas populares, que eran del agrado de gran parte del público.

Para concluir esta breve exposición sobre lo que supuso el teatro del Siglo de Oro, cabe exponer sucintamente las líneas temáticas más exitosas de la época. En primer lugar, Lope explica que los dramas de honra «son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente» (versos 327 y 328) y esto se debe a que los espectadores empatizaban con los sucesos de los personajes al explorar conflictos de reputación personal, ya fueran reales o aparentes. Por otro lado, las comedias de capa y espada cuentan los sucesos que les ocurren a personajes de la burguesía y la trama se basa en enredos, confusiones y engaños, pero se caracterizan por la resolución de conflicto y el final feliz. Por su parte, los dramas históricos recrean pasajes del pasado nacional, sobre todo medieval, en el que se narran sucesos que pueden tener un equivalente sincrónico en el presente de los espectadores. Finalmente, las comedias de magia son aquellas obras que empiezan a desarrollarse a mediados del siglo XVII y que serán los epígonos del Barroco ya bien entrado el XVIII. Estas piezas introducen personajes maravillosos y motivos fantásticos, ayudados por las innovaciones en la tramoya, que sorprendían al público.

5.1.2. Análisis dramatológico

La elaboración dramática de esta obra es de gran complejidad tanto por la organización estructural de la ficción como por las constantes alteraciones temporales, así como por la disposición del espacio de la obra o la caracterización de los personajes.

A continuación, todos estos aspectos serán analizados mediante el método propuesto por García Barrientos (2020), pues perseguimos el fin de extraer una visión global de lo que supone *Todas hieren y una mata* a nivel dramatológico. Estos datos serán ligados, posteriormente, con las fuentes y modelos literarios de los que se sirve la obra dramática.

FICCIÓN

Según García Barrientos (2020:80), toda obra dramática se compone de una situación en la que suceden diferentes acciones que alteran la posición inicial. Por ello, en el caso de *Todas hieren y una mata*, es importante que establezcamos las diferentes situaciones de la

obra, pues nos alumbrarán el camino para entender su estructura. No obstante, entender el desarrollo ficcional de la obra no va a ser fácil, pues va de la mano de alteraciones temporales que lo dificultan, por ello, comenzaremos explicando los aspectos más amplios del drama, para después ir cercando los elementos más particulares.

En primer lugar, cabe señalar que se trata de un tipo de drama de acción, de hecho, el propio Tato ha definido la obra como «la primera comedia de capa y espada del siglo XXI¹⁹», por lo tanto, narra una serie de situaciones que le ocurren a unos personajes, dentro de una estructura cerrada, pues la historia comienza y termina, cerrando todos los conflictos planteados, a pesar de los saltos temporales.

A lo largo de la obra, hablaremos de hasta tres acciones, siendo la que se desarrolla en el siglo XVII la principal, mientras que la que sucede en el siglo XXI será la secundaria –a pesar de que, por un breve momento, llegan a confluir en el tiempo–, y, finalmente, encontramos una acción terciaria que narra los amores entre los criados. Todo ello queda integrado en una estructura dividida en las tres partes canónicas en las que se organiza una obra, lo cual queda respaldado por Lope en el *Arte Nuevo* –«en tres actos de tiempo le reparta» (verso 212)–. De esta forma, la primera jornada corresponde a la prótasis o planteamiento de la acción; el segundo acto es la epítasis o desarrollo del conflicto, y la última parte corresponde a la catástrofe o desenlace de la acción.

Aplicando esta estructura a la acción principal, observamos que la historia comienza *in media res* con la presentación de Don Daniel –herido por una flecha–, Pico –como su criado gracioso– y la aparición de una misteriosa bruja que les ofrece la posibilidad de viajar al pasado para que el galán observe en secreto a la dama. Aquí, don Daniel descubre la pasión de Aurora por los libros y las intenciones amorosas del Corregidor; por ello, el joven enamorado le ruega a la bruja viajar al futuro para descubrir cuál de los dos gana el favor de la dama. Sin embargo, Don Daniel y Pico sobrepasan los parámetros temporales y llegan a un teatro del siglo XXI, siendo este el pasaje en el que ambas acciones –principal y secundaria– confluyen. Es en este momento en el que la profesora, que reconoce a ambos personajes, invita a don Daniel a narrar cómo comenzó su historia con Aurora, de manera que se realiza un juego de analepsis en el que el galán cuenta cómo se hizo pasar por el cura que escuchaba a Aurora en confesión. Deseoso de amar a la doncella, le confiesa su identidad y ella lo abofetea.

¹⁹ Soria, Julieta (2019): *Guía didáctica de 'Todas hieren y una mata'*. Recuperado en <https://ayteatro.com/wp-content/uploads/2018/11/GUIA-DIDACTICA-TODAS-HIEREN-web.pdf>

En cuanto a la catástrofe, la acción nos lleva al corral de comedias en el que Aurora acude a la representación junto con Teresa, su criada. Aquí, don Daniel y Pico se hacen pasar por los actores que interpretan la loa inicial en la que narran los sucesos acontecidos entre Aurora y el galán. Asimismo, el Corregidor invita a la dama a ver la función desde sus aposentos, cosa que no sucede en aras de la honra de Aurora. No obstante, al comenzar la obra, Pico, que ejerce de actor, lee ante el público una carta en la que el Corregidor confiesa su amor por Aurora y le informa de que su padre le ha otorgado la mano de la doncella en matrimonio. Tras esto, tiene lugar un duelo entre los dos personajes masculinos; momento que aprovecha Aurora para huir a su jardín, donde tiene todos sus libros enterrados. Aquí, la dama monta una pira con los pergaminos, pues prefiere morir a encadenarse a la mano de un hombre. Sin embargo, en este instante tiene lugar un juego de enredo a oscuras entre personajes, donde ninguno se encuentra con quien busca en realidad y que termina con la aparición de Aurora, que alumbra la situación, de manera que don Daniel y Pico se esconden de nuevo, Aurora rechaza al Corregidor, este escucha un ruido en el jardín, dispara una flecha y el joven galán es herido de nuevo. Antes de huir, Pico le otorga a la criada de Aurora el último puñado de tierra mágica que permite viajar en el tiempo. Finalmente, Teresa desvela su verdadera identidad de bruja y le permite a Aurora viajar al siglo XXI, convirtiéndose en Alba, una mujer libre y empoderada que disfruta de su vida con independencia y autonomía.

Por su parte, la segunda acción es mucho más breve, pues comienza con la presentación, por parte de la profesora de Literatura, del espectáculo al que los alumnos –el público– va a asistir. Aquí se contextualiza el teatro de Siglo de Oro con sus elementos y autores principales para dejar paso a la representación de la acción principal. De esta forma, Alba, la profesora, no volverá a continuar su exposición sobre la obra hasta el inicio de la segunda jornada, cuando confluyen los tiempo y don Daniel y Pico aparecen en el siglo XXI. Después de que el galán narre cómo conoció a Aurora, Alba le recomienda que acepte el “no” de la dama, pero don Daniel se niega y vuelve a viajar al pasado. Finalmente, al terminar el tercer acto y una vez que la bruja ha confesado su identidad y le ha brindado a Aurora los polvos mágicos, Alba explica que viajó al futuro con la intención de convertirse en profesora de Literatura y vivir con libertad y albedrío en una época en la que las mujeres cuentan con mayor autonomía.

Es cierto que podemos atisbar una acción terciaria, breve y casi intrascendente en la obra; y es la que cuenta la relación amorosa entre Pico y Teresa, los criados de los protagonistas. Ambos graciosos tienen un escueto vínculo que comienza con las proposiciones de la sirvienta y que Pico acepta, pero nunca llega a consumarse; sin embargo,

esta relación afectiva que se desarrolla entre ambos es la que invita al gracioso a darle el último puñado de tierra mágica a Teresa, lo cual propicia que Aurora se convierta en Alba.

En definitiva, con la exposición de la estructura de la obra queda probada la construcción cerrada de la comedia, pues todos los elementos, acciones y sucesos, ya sean principales o secundarios, propician el desenlace de todas las situaciones²⁰. A continuación, ofrecemos un esquema aclaratorio sobre la estructura de las acciones:

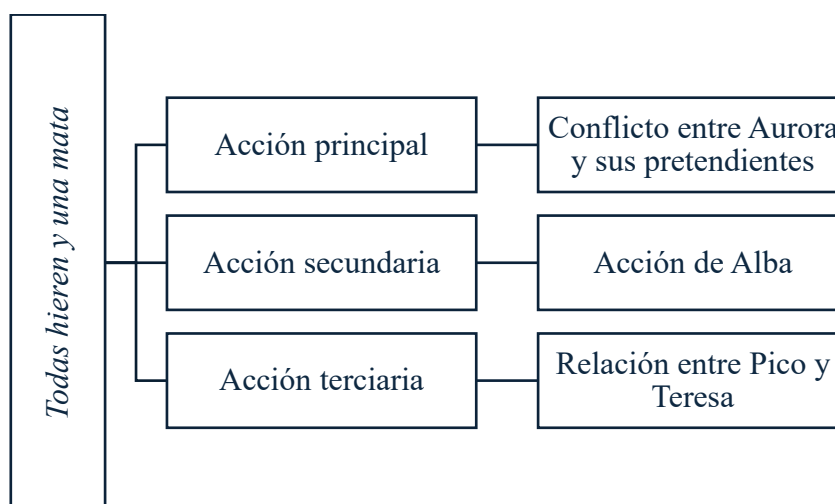


Ilustración 3. Esquema sobre las diferentes acciones de *Todas hieren y una mata*.

Por otro lado, si una obra de teatro es la sucesión de situaciones y acciones, en *Todas hieren y una mata* podríamos hablar de que la situación principal es el deseo de libertad de Aurora, expresado forma de voluntad lectora; y que las acciones son todos aquellos actos que, de alguna manera, violan su empeño, y que, en resumidas cuentas, son los intentos incansables por conquistarla por parte del Corregidor y de don Daniel. Así, la tierra mágica se postula como la respuesta a la acción última, el intento de suicidio de Aurora; de manera que, gracias al viaje en el tiempo, puede huir de la infelicidad y encontrar su sitio, aunque sea a cuatro siglos de distancia de su verdadera época.

En cuanto al grado de la (re)presentación, observamos que la gran mayoría de las acciones están en forma patente, pues son importantes para que el espectador entienda qué está sucediendo en escena y por qué los personajes actúan de determinada manera, aun cuando en algunos momentos se cree la confluencia de épocas. Sin embargo; observamos que algunos sucesos ocurren en grado latente, pues no son recreados en la representación, para darle agilidad, pero sí que nos cuentan lo sucedido, como puede ser el paseo que da Pico por el Madrid del siglo XXI, del que luego explica sus nefastas impresiones; o la

²⁰ Si bien es cierto que Alba señala que «jamás supe ni sabré/ qué fue del Corregidor/ ni de Pico y su señor» (Tato, 2019:107), no afecta al cierre de la estructura, pues no son los protagonistas de la acción principal.

conversación en la que el Corregidor pide la mano de Elena en matrimonio, momento del cual tenemos referencia a través de la carta que se lee en el corral de comedias.

Finalmente, cabe señalar que la obra cuenta con la distribución clásica de la obra en actos o jornadas, como hemos explicado anteriormente; pero no presenta la distinción entre cuadros y escenas, pues las entradas y salidas de los personajes o los cambios espaciotemporales se expresan en forma de acotación. Este hecho es recurrente en la obra de Tato, pues se repite en *Malvivir* y en otras creaciones que, por razones de espacio no han tenido cabida en este trabajo. Quizás esta omisión de cuadros y escenas se presenta como una forma de darle agilidad al texto, tanto a nivel interpretativo como de lectura; aunque también puede tratarse de una forma de expresar la libertad creadora, alejando su obra de las estructuras más clásicas.

DICCIÓN

La dicción es el apartado de la dramaturgia que estudia el texto de la obra de teatro; de tal manera que se divide en dos elementos: la acotación y el diálogo. En cuanto a la primera, es interesante reseñar que la gran mayoría de las didascalias son dramáticas en tanto que son las encargadas de encajar la trama en la representación (García Barrientos, 2020:77). Dentro de estas, diferenciamos distintas referencias, que varían en función de las necesidades del espectáculo, como pueden ser las acotaciones sonoras, que señalan algún tipo de ruido en la escena: «suena un cuerno de caza» (Tato, 2019:16). Este sonido se repite en varias ocasiones a lo largo de la obra, y se asocia con la persecución entre el Comendador hacia don Daniel, demostrando que el primero es de una clase superior al galán, pues muestra su supremacía mediante la caza, una actividad destinada a los más influyentes.

Si bien es cierto que el espacio está algo desdibujado en la obra, sí que encontramos algún ejemplo de acotación espacial, cuya función es más orientativa que escenográfica, pues apenas hay referencias al lugar, salvo en algunos casos aislados —«jardín al atardecer» (Tato, 2019:25), que también aporta una información sobre los tonos luminosos de la escena—. No obstante, estos elementos son escasos y suelen ir acompañados de alguna otra referencia, como en el siguiente ejemplo, en el que, además de aportarnos la información del lugar, la acotación va unida a una referencia operativa: «bosque oscuro. Sale don Daniel, herido de flecha» (Tato, 2019:14). Estas muestras sobre las acciones de los personajes son muy recurrentes en la obra, pues aparecen siempre en entradas y salidas de personajes, o cuando estos realizan alguna acción, como, por ejemplo: «sale una bruja bailando» (Tato, 2019:18); o «la bruja arroja arena, formando una línea a modo de camino» (Tato, 2019:24).

Además, es común toparse con ejemplos de acotaciones personales, que aportan información caracterizadora del personaje al que afecta, como ocurre en la primera aparición de Pico, que estaba escondido en el bosque y por ello la acotación reza: «sale Pico con disfraz de hojas de rama» (Tato, 2019:15). Esta no es la única muestra, pues cuando los protagonistas cuentan la historia de la iglesia, de nuevo, Pico aparece «vestido con una sotana y otra en las manos» (Tato, 2019:52).

Finalmente, cabe reseñar que también hemos encontrado alguna muestra de acotación indirecta, que son aquellas que aportan información escenográfica a través del discurso de un personaje, como ocurre en el parlamento inicial de Alba, cuando comenta «ya suena la música» (Tato, 2019:14) y, automáticamente, empieza a sonar una armonía de guitarra.

En cuanto al diálogo, son varios los aspectos que reseñamos. En primer lugar, es fundamental señalar que debemos dividir en dos los tipos de intervenciones de los personajes en cuanto al estilo se refiere; ya que, por un lado, encontramos los parlamentos de Alba, que están en su mayoría, en prosa; mientras que el resto de la obra está escrita en verso. Los primeros, sin duda, tienen una función dramática en cuanto a que nos contextualiza dentro de lo que será la acción principal, la comedia barroca; por ello, están caracterizados por un registro formal, como si de una conferencia se tratase. Además, en este momento predomina la exposición, pues resume brevemente lo que supuso el teatro del Siglo de Oro para que *sus alumnos*, es decir, el público, sepa qué se va a encontrar en la representación; por lo tanto, también cuenta con una función didáctica. Este cometido llega a su máxima expresión en el comienzo de la segunda jornada, cuando siglo XVII y XXI confluyen en la misma escena y Alba, como profesora, explica cada rasgo de los personajes:

Como veis, en el teatro áureo el gracioso cumplía la función de alivio cómico, cuestionando la autoridad y las convenciones sociales y, a la vez, encarnando todas las supersticiones populares de la época. (...)

Los galanes respondían al modelo del amor cortés, ya anticuado en época barroca, para condensar los ideales icónicos del buen caballero, pasados, claro, por el tamiz de la Contrarreforma. (Tato, 2019:44).

Este es un momento tan claro de función didáctica y de exposición que el propio texto aparece en el libro con un color de fuente más claro, como señalando que aparece en otro grado de (re)presentación de la obra. Aunque, lo cierto, es que este pasaje, a pesar de ser completamente pedagógico, representa un diálogo entre los tiempos cómico a la par que

educativo, consiguiendo que la obra llegue no solo a un público adulto, sino que también a los adolescentes. O, quizás, son los jóvenes el tipo de espectadores que busca Tato aquí.

Si nos centramos ahora en los diálogos en verso²¹, observamos que cumplen con las reglas del decoro y la polimetría que dictaba el *Arte nuevo*; sin embargo, cada personaje respeta su condición social mediante su forma de hablar. Ya hemos señalado que el galán se expresa en forma de amor cortés, ya rancio para esa época, al igual que el Corregidor; mientras que Pico y Teresa cuentan con diálogos más rudos y soeces («pues ya folgaremos luego», (Tato, 2019:46); o «si te gusta más de pie/procede, que me consume/ un ansia devoradora», (Tato, 2019:94).

Además de la función dramática, gracias a la cual avanza la acción, también encontramos otras competencias a través de los diálogos de los personajes, como puede ser la función caracterizadora, gracias a la cual los protagonistas nos desvelan por qué son así. Si bien es cierto que en *Todas hieren y una mata* todos los personajes están estereotipados según el modelo de la comedia nueva, los parlamentos también nos descubren parte de su psicología, como cuando el Corregidor expone su profunda soledad y confiesa que Aurora es su última esperanza para no morir solo («Ilusión, vuelve al olvido;/ flecha encendida, regresa/ al arco del que has salido», (Tato, 2019:56). También pueden aportar características del personaje, como cuando Teresa, con gran ímpetu, regaña a su señora porque: «tú estás leyendo, está claro;/ duermes poco, hablas muy raro/ y vives como si fuera/ el mundo una inmensa olla/ donde mezclas cada día/ realidad y fantasía», (Tato, 2019:57).

Por su parte, la función diegética se emplea para explicar la fábula que no ha sido representada (García Barrientos, 2020:79), de manera que, cuando el Corregidor explica cómo murió su primera esposa dando a luz (Tato, 2019:55), está haciendo uso de este tipo de diálogo; al igual que ocurre con la carta en la que el Corregidor informa a Aurora de que se casarán al día siguiente (Tato, 2019:86). Por otro lado, encontramos muchos ejemplos de diálogo con intención estética, puesto que, al estar escrito en verso, la función del lenguaje que predomina es la poética. Muchas son las muestras de ello, como puede ser la adaptación del soneto de Lope por parte de Aurora en la que explica qué es un clásico (Tato, 2019:76);

²¹ Con respecto a los diálogos en verso de la obra, es importante reseñar que, no solo es un precepto de la comedia nueva, sino que también supone un riesgo para el público receptor de la pieza, en tanto que Tato pone el foco en los espectadores jóvenes, casi adolescentes. Por ello, es importante que, tanto el dramaturgo como los actores, entiendan que «es necesario decir el verso como verso (...) Hay que respetar su forma porque es *útil*. Ir en contra de la forma es (...) crear un amasijo informe de letras en el que el espectador y actor se perderán» —Cantero, (2006:33)—. Es decir, hay que entender el verso como una vía comunicativa original mediante la cual se efectúa el doble acto de habla que establece Bobes Naves en el teatro: un acto de habla entre los personajes que se engloba en un macro acto habla que involucra al público.

o la primera intervención de don Daniel, donde explica el título de obra y, de paso, su profundo amor por la protagonista:

Dicen que es una flecha cada hora/ que alza el vuelo cazándonos sin ruido;/ quizá esta es la final, que ya ha partido/ del arco de la última Señora. Dicen que una saeta cazadora/ lanza al azar el ciego Dios Cupido; / quizá, pues me enamora fui elegido/ para morir al filo de mi Aurora. / Quizá desde los cielos me hirió amor, / quizá me hirió la muerte en su guarida, / quizá es falsa mi sangre y soy actor, / pero si cada hora es una herida/ el tiempo fue el certero cazador/ que se cobró la presa de mi vida. (Tato, 2019:14 y 15).

A partir de este ejemplo, extraemos una función más en cuanto al diálogo se refiere, la metadramática mediante la cual se aporta información del propio drama, como ocurre con la intervención final de Alba en el segundo acto, cuando señala que «volveremos a vernos/ en la jornada tercera» (Tato, 2019:77), evidenciando que ella, como autora de la comedia, aunque el espectador a estas alturas todavía no lo sepa, conoce el desenlace de la obra.

Finalmente, registramos formas peculiares del diálogo, pues, en el ejemplo anterior observamos que esa información está enunciada en forma de aparte, es decir, solo el público y ella conocen el contenido de ese parlamento. Sin embargo, la forma de diálogo diferente más llamativa de la comedia es el soliloquio en el que Alba le explica a los espectadores qué supuso el teatro del Siglo de Oro y sus características. Aquí, el único receptor de estas palabras son los asistentes a la función, de manera que integra al público como si fuera un personaje más de la obra.

TIEMPO

El tiempo es una de las piedras angulares en torno a la cual se configura *Todas hieren y una mata*, pues, en definitiva, pocas cosas son más barrocas que reflexionar sobre la duración de un instante. Desde el propio título, Tato nos recuerda la importancia del *Tempus fugit* al recuperar un proverbio latino que reza: cada flecha es una hora, todas hieren, la última mata, haciendo referencia a la fugacidad del tiempo.

Si analizamos la distancia temporal que transcurre entre la época de la representación y la recepción por parte del público, observamos que se realiza un doble juego temporal, pues la acción principal se desarrolla en el siglo XVII y, por lo tanto, ofrece una distancia retrospectiva; mientras que la acción secundaria protagonizada por Alba es contemporánea a la época en la que viven los espectadores. Esta doble línea temporal, que en más de un momento confluyen, será fundamental para el público entienda que las obras y modelos áureos siguen cosechando el mismo éxito que cuando se estrenaron varios siglos atrás ya

que, de una manera u otra, los temas de los clásicos son tan universales, que, a pesar de que hayan cambiado tantas cosas, siguen estando vigentes hoy en día.

Si bien es cierto que el orden temporal queda alterado en más de una ocasión, la obra juega con una suerte de anticipaciones y regresiones que explican el devenir de los personajes de la acción principal. Así pues, la trama centrada en el Siglo de Oro comienza con la escena del bosque en el que don Daniel ya aparece herido; sin embargo, esa es la parte final de esta historia. Después, asistimos a la presentación del resto de personajes en la primera escena del jardín, cuando Aurora confiesa su amor por los y conocemos al Corregidor. Este momento supondría una regresión con respecto a la escena del bosque; sin embargo, tras el cambio de acto y a modo de recuerdo representado, don Daniel narra cómo conoció a Aurora en la iglesia, por lo tanto, sería el comienzo de la acción principal. A continuación, se desarrolla la escena del corral de comedias, que irá seguida de la última escena del jardín, las cuales supondrían, de nuevo, una regresión con respecto a la escena del bosque. No obstante, también se podrían entender que esta escena final es una regresión en relación con el resto de la trama principal. A continuación, exponremos un esquema de cómo se configura el tiempo de la acción y, en segundo lugar, cómo se organizaría si fuera cronológico:

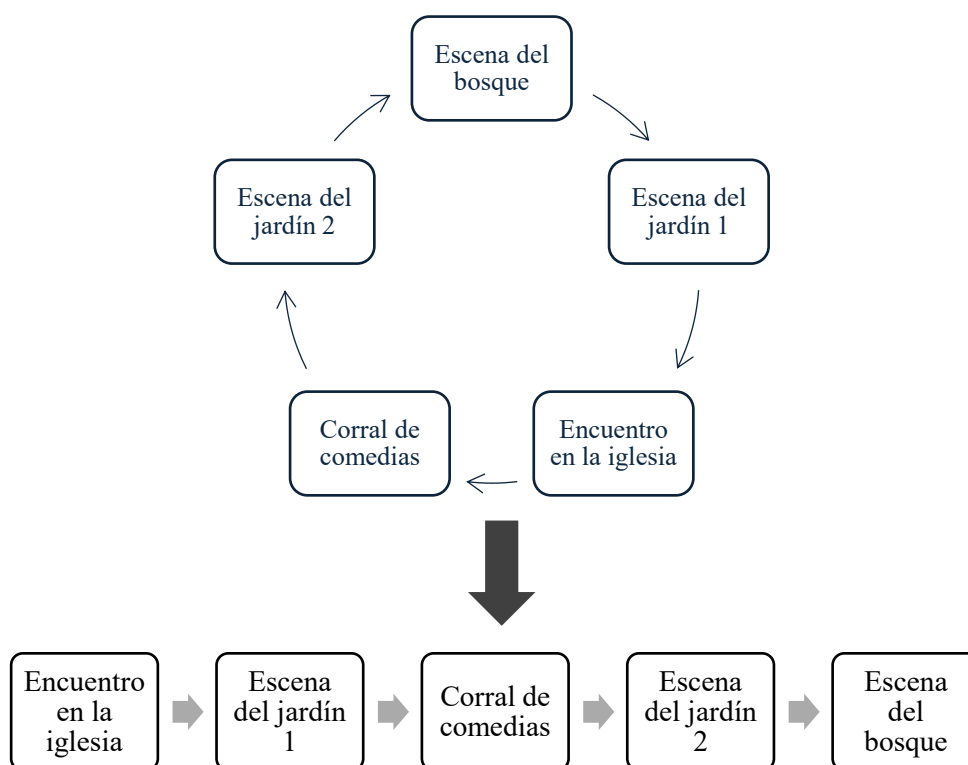


Ilustración 4. Esquema sobre la organización temporal de *Todas hieren y una mata*.

La primera parte del esquema es circular en tanto que expone la frecuencia singulativa de los tiempos, aunque, en la representación, atisbamos un guiño repetitivo una vez que don Daniel huye al bosque, al igual que sucede en la primera escena; sin embargo, esta situación no se repite de igual manera que en la primera ocasión; por ello, en el esquema cronológico, exponemos todas las acciones de manera singulativa, pues es así como suceden.

De esta forma, aunque la obra aparente tener una cierta acronía temporal, observamos que guarda una línea temporal cronológica, salvo que juega con las analepsis para complicar el desarrollo de la fábula. No obstante, no podemos obviar una breve anticipación que enuncia la bruja cuando encuentra a don Daniel herido: «pues hoy la penicilina / aún no se ha inventado / ni puedo llamar al uno / uno dos para llevaros / a Urgencias en ambulancia» (Tato, 2019:21). Esta referencia anacrónica, además de aumentar la vis cómica de la obra, nos adelanta que la bruja tiene la posibilidad de ver el futuro.

A pesar de esta complejidad, los cambios temporales están guiados por nexos que acompañan a la representación. El recurso más empleado para indicar estas alteraciones viene de la mano de las arenas mágicas y de la canción que las acompaña para realizar el embrujo, como ocurre con el paso de la escena del bosque a la del jardín. Aunque es cierto que también se emplea la técnica de la suspensión mediante el diálogo para anunciar un cambio temporal, como ocurre con el final del segundo acto, cuando Alba señala que «volveremos a vernos/ en la jornada tercera» (Tato, 2019: 77). No obstante, advertimos que todos los cambios temporales van acompañados de una transición pautada por el diálogo y la acción, ya que, si no fuera así, el espectador se perdería.

Con respecto al grado de la (re)presentación, cabe indicar que la gran mayoría transcurre de forma patente, pues somos conscientes de cómo acontece el tiempo; no obstante, se suceden varias elipsis, como el espacio temporal que ocurre entre la escena del corral de comedias y la segunda escena del jardín, que aparecen en grado latente. Además, encontramos tiempos no narrados o representados en la obra, como es el que sucede entre la escena de la iglesia y la siguiente vez que Aurora y don Daniel se vuelven a ver. Este tiempo queda diluido, ya que no es importante lo que le sucede a cada uno de ellos hasta que se reencuentren en la primera escena del jardín.

En cuanto a la duración de la acción, es cierto que la pieza está dotada de ritmo y velocidad que le aporta, en gran medida, el verso y la musicalidad que inunda a la obra desde el inicio. De hecho, los pasajes en prosa enunciados por Alba son algo más lentos, también, porque tienen la intención didáctica de instruir al público. Por ello, la acción principal se caracteriza por la velocidad, salvo en algunos momentos, escasos, por otra parte, de

introspección y reflexión, como es el caso en el que don Daniel y el Corregidor, en doble aparte sin verse, cavilan sobre su amor por Aurora y sobre qué harían si no la hubieran conocido (Tato, 2019: 66). Estos breves sucesos entre las acciones suelen ir acompañados de una iluminación más tenue y fría, como queriendo realizar un viaje hasta los pensamientos más profundos y que el espectador reflexione sobre los sentimientos del personaje.

Por otro lado, la acción secundaria, aunque también cuenta con gran velocidad, sobre todo cuando don Daniel y Pico viajan al futuro, cuenta con un ritmo más pausado, para que el público entienda lo que Alba está explicando, pues funciona como un marco dramático de lo que será la fábula principal.

En cuanto a la extensión, cabe señalar que la acción principal tiene una duración de apenas dos días –de modo que Tato rompe con la unidad de tiempo aristotélica–; mientras que la acción secundaria es casi isocrónica, pues la exposición de Alba se prolonga el tiempo que dura la propia representación.

En definitiva, el tiempo en *Todas hieren y una mata* va de la mano de la organización estructural de la fábula, ya que ambas cuentan con una gran complejidad, pero solo juntas pueden dotar a la obra de sentido. Es decir, sin los saltos temporales, no tendría cabida la brujería ni se trataría de una comedia de magia; y, sin estas alteraciones, la estructura de la ficción sería menos complicada y la obra sería menos original.

ESPACIO

Es cierto que las obras de Ay Teatro suelen ir acompañadas de un escenario bastante desnudo, con pocos elementos escenográficos que configuren la representación, pues el objetivo de Yayo Cáceres –el director– y de Álvaro Tato es alimentar la imaginación del espectador mediante la metonimia y elaborar, así, un teatro puro. Debido a esto, aunque el espacio de la comunicación es convencional, en tanto que se trata de un escenario a la italiana, la representación del lugar es tan original como simbólica.

Así pues, cuando comienza la función, el escenario está totalmente desnudo, salvo por doce pequeñas candilejas que forman un círculo dentro del cual se desarrolla la función. Dichos focos evocan a un reloj y toda la acción principal se desarrolla dentro de ese redondel, simbolizando, así, el paso del tiempo. Los únicos elementos que se quedan fuera son los discursos de Alba como profesora y, en el pasaje del corral de comedias, los espectadores –Aurora, Teresa y el Corregidor–, como señalando que ese círculo es el escenario. Además, en el epicentro de la circunferencia encontramos una especie de escotilla con una luz en el

centro, que sirve para que los personajes se eleven en determinados momentos, como, por ejemplo, cuando aparece la bruja imitando a un árbol.

De manera que, llegados a este punto cabe preguntarse cómo se expresa el espacio en *Todas hieren y una mata*. La respuesta es simple: o mediante el propio diálogo de los personajes o a través de un largo telar en el que aparecen escritos los nombres del lugar, como puede ser el jardín o los libros, cuando Aurora monta una pira para suicidarse.

Por lo tanto, la obra responde al modelo convencional en cuanto a la distancia entre el espacio representado y su versión real, ya que supone la máxima distancia llegando a realizar un *decorado verbal* (García Barrientos, 2020:99). Esto sucede en muchas ocasiones en la obra, pues son los propios personajes los que señalan dónde se encuentran y, así, el público lo imagina. Ejemplo de ello es el primer viaje al pasado que realizan Pico y don Daniel, pues aparecen en el jardín de Aurora y se muestra de la siguiente forma: «pero lo que más me asombra / es que este bosque sin fin / se ha convertido en jardín!» (Tato, 2019:25). Algo parecido ocurre con el inicio de la jornada tercera, ya que es necesario que Pico, a través del diálogo, ubique al espectador mediante las siguientes palabras: «bienvenidos sean / a este concurrido / corral de comedias» (Tato, 2019:78).

En consecuencia, es evidente que la obra juega con una suerte de espacio múltiple, lo cual es muy importante, ya no solo para desarrollar la acción, sino que también, para contextualizar el marco espaciotemporal de cada escena para que el espectador sea capaz de reorganizar en su mente las acciones y darle sentido a la obra.

Todas hieren y una mata cuenta con un espacio marcadamente patente; sin embargo, más que espacios de desarrollo, deberíamos hablar de *lugares comunes*, ya que la obra transcurre en zonas muy reconocibles por el público; pero, es más, son rincones a los que se pueden llegar mediante reflexiones literarias. Por ejemplo, el jardín nos recuerda al huerto de Melibea, donde roza la libertad por primera vez, –al igual que Aurora–; el corral de comedias es la cuna de las obras de teatro del Siglo de Oro; y la escena del bosque nos evoca a *El caballero de Olmedo*. De esta forma, Tato incrusta su obra dentro de una tradición literaria clásica que se ha desarrollado en espacios reconocibles por el lector universal.

Si nos centramos en los signos, concretamente en cuanto al espacio escenográfico se refiere, destacamos la importancia de la iluminación, que acompaña a la situación de los personajes en cada momento, siendo las escenas del bosque y del jardín muy oscuras, mientras que el pasaje del corral cuenta con mayor claridad. Los juegos de luces adquieren especial relevancia con los viajes temporales, pues los técnicos realizan un juego de

iluminación que simula rayos, y otros efectos de sonido con placas de aluminio para emular los truenos que representarán la translación mágica.

También son relevantes los accesorios que ayudan a caracterizar a los personajes, como sucede con el abanico en el caso de Teresa, la capa para los dos galanes o los libros para Aurora. Asimismo, el espacio verbal está muy delimitado y ayuda a identificar a los personajes, sobre todo, teniendo en cuenta que son estereotipados siguiendo el molde de la comedia nueva. Así, Pico y Teresa, como criados y graciosos, tienen momentos en los que agudizan su voz para propiciar la comicidad. En esta línea es interesante observar que, aunque el personaje de la bruja y de la sirvienta son interpretados por la misma actriz, la voz de la primera será mucho más clara y lineal que la segunda; cosa que no ocurre con la entonación de Alba y Aurora, pues, como son la misma persona, no tiene sentido diferenciarlas en cuanto a su caracterización vocal.

Por su parte, el espacio sonoro es muy importante en las obras de Ay Teatro, en tanto que siempre incorporan música en directo como marca distintiva. En este caso, es el gracioso el que adereza algunas escenas con la guitarra, sobre todo la loa con la que inicial la representación en el corral de comedias.

En conclusión, *Todas hieren y una mata* muestra un espacio sencillo en cuanto a la representación se refiere, pero, a la vez, complejo con respecto a la cantidad de elementos que lo configuran. No obstante, si obviamos los efectos producidos por la iluminación; observamos que emplean los mismos elementos interpretativos, caracterizadores y tramoyísticos que podía utilizar una obra áurea.

PERSONAJES

Los personajes es uno de los aspectos más ricos de la obra, tanto por su configuración como por la complejidad que albergan a la hora de la caracterización. *Todas hieren y una mata* está compuesta por siete personajes, por lo que se trata de una obra coral, pero, solo cuenta con cinco actores; de manera que las dos actrices interpretan a dos personajes.

Como personajes principales la obra alberga al triángulo amoroso orquestado entre Aurora y sus dos pretendientes, el Corregidor y don Daniel; siendo la primera la protagonista²², en tanto que el tema de la búsqueda de libertad gira en torno a ella, mientras que los dos galanes representan a los antagonistas, no por ser malvados, sino que por jugar

²² Cabe señalar que Alba ostenta el mismo papel protagónico que Aurora, ya que ambas son las dos caras de la misma moneda al ser el mismo personaje en distintas épocas históricas.

en contra de los deseos de libre albedrío de la dama al intentar conseguir su favor. Por otro lado, los criados Pico y Teresa adquieren la posición de personajes secundarios, ya que forman parte de la acción sin una función principal; mientras que, por su parte, la bruja aparece como elemento que activa la acción y nos guía hasta el desenlace.

Una vez expuesta la jerarquía de los personajes, queda patente que todos los personajes, en mayor o menor medida, se encuentran en grado patente, ya que los siete forman parte de la representación; sin embargo, existen varias referencias al padre de Aurora a lo largo de la obra, por lo que podríamos hablar de que se trata de un personaje ausente, del que existen alusiones, pero que no aparece en escena.

Mención especial merece en *Todas hieren y una mata* el público, puesto que se convierte en un personaje más que adquiere una importancia considerable. A lo largo de la obra fluctúa a medio camino entre grado patente y latente, ya que, durante las exposiciones de Alba, los espectadores se convierten en agentes activos de la representación; incluso, en el inicio de la segunda jornada, la profesora pide que se dé la luz de sala (Tato, 2019:44), evidenciando su presencia hasta las últimas consecuencias. Por otro lado, durante la escenificación de la acción principal, el público se convierte en un personaje latente, ya que es el receptor de los apartes realizados a lo largo de la obra.

En cuanto a la caracterización de los personajes, Tato, al seguir el esquema de la comedia nueva, dibuja unos individuos estereotipados, que siguen el molde de los que personajes tipo de las obras del Siglo de Oro. Debido a esto, la mayoría de los personajes son planos, pues apenas existe evolución de su carácter a lo largo de la obra; sin embargo, Aurora/Alba sí que muestra cambios en su forma de ser²³, pues la profesora que aparece en el primer acto se diferencia de la dama áurea del final de la acción principal. De esta forma, es evidente que todos los personajes responden a una caracterización fija, mientras que la protagonista es más variable en tanto que su arco interpretativo abarca una transición mucho más amplia que el resto²⁴.

No obstante, a pesar de la distancia temporal que diferencia al público del siglo XVII con respecto al del XXI, es evidente que el dramaturgo consigue que los espectadores actuales empaticen con los personajes, ya que están humanizados; es decir, pueden entender sus

²³ Aunque Aurora se niega a vivir a la sombra de ningún hombre, es cierto que en la primera jornada le confiesa al Corregidor que, al día siguiente, irá al corral de comedias, lo cual le da alas al galán para intentar conquistarla.

²⁴ Si bien es cierto que la caracterización de los personajes es un elemento dramático, en el caso de *Todas hieren y una mata* comparte importancia con la reelaboración de la comedia nueva que Tato realiza a través de la obra, por lo que optamos por reseñarlo en el siguiente apartado del presente trabajo.

anhelos, deseos y sueños. De esta forma, Tato consigue que los personajes áureos viajen hasta la actualidad y dialoguen con el público, logrando la empatía necesaria para que todos los temas y cuitas de la obra se conviertan en universales y, por tanto, en clásicos.

VISIÓN

En último lugar, la visión constituye la propiedad dramática que analiza cómo interactúa el conjunto de la obra dramática con el público (García Barrientos, 2020:113). En *Todas hieren y una mata* la gran complejidad reside en el hecho de que entre el momento contemporáneo y el siglo XVII existe un abismo temporal de más de cuatrocientos años, por lo que el gran reto consiste en que los espectadores –jóvenes, sobre todo– entiendan la obra y la sepan contextualizar en su época y corriente literaria. De aquí el énfasis expositivo y didáctico de las primeras intervenciones de Alba como profesora, no de sus alumnos, si no que del conjunto de los asistentes. Estos parlamentos dotan a la obra de una voluntad de universalidad en cuanto al público se refiere, puesto que buscan acogerlo en el seno del teatro, dándoles una importancia singular dentro de la obra; ya no solo con las alusiones constantes hacia los espectadores, sino que también mediante la guía didáctica, que es accesible, en línea, para todos los públicos, ya sean profesores o alumnos.

Llegados a este punto, lo más interesante reside, a nivel de perspectiva, en que Tato logra crear una obra en la que tiene cabida todo tipo de espectador, desde el que sea experto en literatura hasta el adolescente que apenas sabe reconocer a Lope de Vega. Pero, además, consigue que el público entre en el universo de la comedia de capa y espada e, incluso, empatice con los personajes, ya sea con los insistentes pretendientes, que no saben aceptar un *no* por respuesta; o con los anhelos y sueños de Aurora. De esta forma, los espectadores salen del teatro con la sensación de que han aprendido algo nuevo, pero, sobre todo, de que los sentimientos de unos personajes inspirados en obras de hace cuatro siglos no son tan lejanos a los que puede sentir un individuo del siglo XXI.

Asimismo, la distancia comunicativa esconde grandes matices en *Todas hieren y una mata*, pues, como ya hemos indicado anteriormente, los personajes dialogan en varias ocasiones con el público, siendo este el personaje que le da sentido a la acción secundaria que se desarrolla en la actualidad; mientras que, en la acción principal, los espectadores son receptores de los apartes y de algunos chistes, pero, se le reserva un papel más de oyente.

En cuanto a los niveles de la fábula se refiere, es interesante resaltar las diferentes posiciones metadramáticas que se esconden en la obra. En primer lugar, encontramos un primer nivel que está a medio camino entre el extradramático y el intradramático, que supone

la explicación inicial de Alba sobre el teatro del Siglo de Oro. Según García Barrientos, el primero de ellos sería el plano real del actor (2020:119); pero, si entendemos que Alba es la autora final de la comedia áurea que se va a representar, este contexto, alejado temporal y espacialmente de la acción principal, desempeñaría el nivel extradramático de la obra. De esta manera, el desarrollo de la trama del siglo XVII ostenta la posición intradramática mediante la cual evoluciona la ficción. Dentro de este nivel, encontramos pasajes que responde a la metadiégesis –cuando el Corregidor, a través de una carta, le confiesa a Aurora que ha pedido su mano en matrimonio–; mientras que la escenificación del recuerdo en el que la dama y don Daniel se conocieron representaría una suerte de metadrama. Finalmente, la representación en el corral de comedias es un juego de escenificación dentro de la escenificación, por lo que se trata de un metateatro.

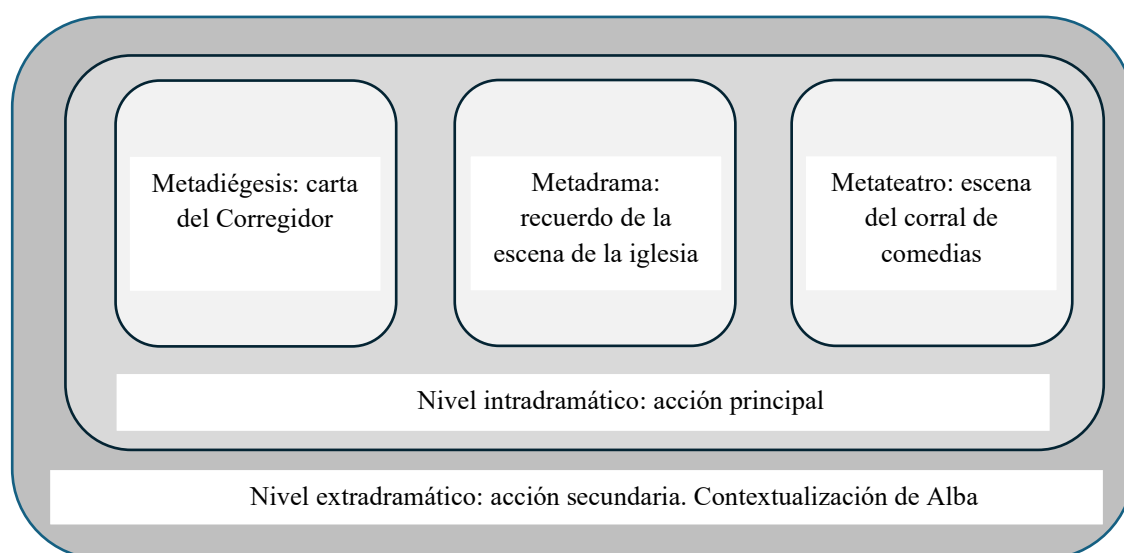


Ilustración 5. Esquema sobre los niveles de *Todas hieren y una mata*.

En conclusión, *Todas hieren y una mata* se muestra como una obra dramática poliédrica y de gran complejidad en cuanto a sus elementos dramatológicos se refiere; desde la configuración de los personajes, hasta la organización del tiempo y espacio, pasando por los diferentes niveles de la fábula. Sin embargo, todos estos recursos son necesarios para conseguir que la obra, al ser representada, no pierda ni un solo matiz, pero, sobre todo, para que el espectador la reciba como un todo, un conjunto artístico al que no le falta ni le sobra ni un solo aspecto de la representación.

5.1.3. Reelaboración del material de partida

A lo largo de este apartado expondremos los elementos que Álvaro Tato rescata del Siglo de Oro y, posteriormente, los adapta y acomoda en *Todas hieren y una mata* para

convertir esta obra en una comedia áurea de capa y espada, pero que rezuma aires contemporáneos. Para esta empresa, debemos retomar los preceptos del *Arte nuevo* que recogimos en el primer pasaje de este análisis –5.1.1. Análisis de las fuentes clásicas–.

Lope establece ocho aspectos que todo dramaturgo debe continuar para que su obra siga los dictados de la comedia nueva y se convierta en un éxito. Tato, por su parte, adopta estos preceptos y los acomoda para que su obra respete las normas áureas, pero que, a la vez, sea del gusto de los espectadores actuales, lo cual también entraña uno de los consejos de Lope: «como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto²⁵».

Siguiendo con esta línea, observamos que Tato respeta la división en tres jornadas, atendiendo a la forma tripartita de separar la acción en comienzo, nudo y desenlace; aunque es cierto que, con todos los cambios temporales y la presentación acrónica del tiempo, la estructura clásica queda algo desdibujada. Con respecto a la unidad de acción, Lope señala que «dividido en dos partes el asunto, / ponga la conexión desde el principio, / hasta que vaya declinando el paso, / pero la solución no la permita / hasta que llegue la postrera escena» (vv. 231-235); directriz que Tato también acepta y adapta a su obra, ya que, en el primer acto, se presentan los conflictos principales, tanto de Alba como de Aurora, pero no se resuelven hasta las dos últimas páginas. En este sentido, nuestro dramaturgo se reafirma en la lopesca idea de «engañe siempre al gusto y, donde vea / que se deja entender alguna cosa / dé muy lejos de aquello que promete» (vv. 302-305); de manera que nos da alguna pista de que Alba pueda ser Aurora²⁶. Asimismo, el enredo llega a su máxima expresión en la última jornada, cuando, estando a oscuras en el jardín, todos los personajes –salvo Aurora– se confunden entre sí, creando una situación cómica que recuerda al momento de la *Dama duende*, cuando, en la oscuridad, ningún personaje es quien el otro piensa que es. En cuanto a las unidades clásicas de acción, tiempo y lugar, Lope propone romperlas en aras de una mejor organización de la fábula. Así, el Fénix de los Ingenios señala que una acción solo puede afectar a un personaje. En el caso de *Todas hieren y una mata* hemos expuesto tres líneas de desarrollo de la ficción; sin embargo, las dos primeras afectan a un mismo sujeto, ya que Alba y Aurora son el mismo personaje, pero en dos etapas diferentes, y cuyo conflicto es solventado unitariamente. La acción terciaria, por su parte, es la que afecta a los criados de los protagonistas; no obstante, esta historia de amor es más un guiño al cierre de muchas

²⁵ Lope de Vega, F. (1609): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de E. Rodríguez Cuadros. Castalia, pág. 293, versos 47 y 48.

²⁶ En el parlamento inicial de Alba, al exponer lo que supuso el teatro del Siglo de Oro señala: «¡Qué recuerdos!» (Tato, 2019:14); y, más adelante, cuando hablan don Daniel y la profesora, esta le señala que la «amorosa aventura / vive en la literatura / de un desconocido autor» (Tato, 2019:48).

comedias áureas que una solución factible para nuestra obra, pues, finalmente, se desvela la verdadera identidad de Teresa, que no es más que la bruja, que ha estado velando por el devenir de Aurora, hasta que se ha visto obligada a que viaje en el tiempo para que pueda ser feliz haciendo gala de su libertad.

Con respecto a la unidad de tiempo, Aristóteles apuesta porque «no (...) pase en el período / de un sol» (vv.188-189); sin embargo, Lope apunta que se debe desarrollar en el menor tiempo posible, pero que no hay que tener miedo a romper esta regla. Por ello, Tato permite que la acción principal se desarrolle en, al menos dos días; mientras que la secundaria es isocrónica al tiempo de la representación. Por su parte, la unidad de lugar no era un precepto aristotélico como tal, sino que un invento renacentista, por lo que en la *Poética* se omite, y Tato tampoco le da importancia, cambiando las escenas de sitio –la iglesia, el jardín o el corral de comedias–, lo cual también aporta coordenadas espaciotemporales que favorecen a la comprensión de la obra.

Por otro lado, en la comedia nueva es fundamental la tragicomedia. Este subgénero dramático nace de la idea de «lo trágico y lo cómico mezclado / (...) harán grave una parte, otra ridícula» (vv. 174-177); es decir, la obra debe compensar los pasajes serios y tristes con otros cómicos que distraigan al público. Así, en *Todas hieren y una mata*, los momentos *trágicos* estarían acompañados de una reflexión, como cuando el Corregidor confiesa que se siente en soledad tras la muerte de su esposa (Tato, 2019:55), o en el momento de mayor tristeza, cuando Aurora decide suicidarse (Tato, 2019:90); sin embargo, la vis cómica viene de la mano del gracioso, Pico, quien, con palabras ágiles, evidencia la realidad en más de una ocasión –como cuando se da un paseo por el Madrid del siglo XXI y vuelve absorto con la modernidad que contempla (Tato, 2019:72), o cuando al cantar la loa en el corral, confunde los apellidos de todos los autores clásicos²⁷ —.

No obstante, llegados a este punto cabría preguntarse si *Todas hieren y una mata* se trata de una comedia o de una tragicomedia teniendo en cuenta su final. Si bien es cierto que Tato cumple con los preceptos de la tragicomedia, las obras áureas siempre terminan con final feliz, ya que los enamorados acaban juntos; sin embargo, este no es el caso de la pieza que nos compete. Es más, el salto temporal que transporta a Aurora al presente hace que la acción principal quede inconclusa en cuanto a los galanes se refieren. Pero, por otro lado, si centramos el foco protagónico en la dama, observamos que su mayor deseo no es convertirse en esposa y madre –como la mayoría de los personajes femeninos áureos–; sino que anhela

²⁷ «Este tablado es la casa / de Calderón de la Vega, / el gran Lope de la Barca, / el genial Miguel de Rueda, / Tirso de Moreto y Lope/ de Cervantes Saavedra» (Tato, 2019:85)

ser libre, sin el yugo de un marido que le dicte lo que tiene que hacer. Entendiendo la obra así, sí que tendría un final feliz, ya que la protagonista ha alcanzado sus quimeras y pretensiones, estando sola, siendo independiente y libre.

Otro de los elementos básicos del *Arte nuevo* son los personajes. Lope apuesta por crear personajes tipo, que cumplan siempre con el mismo esquema organizativo para que los espectadores reconozcan con facilidad su rol dentro de la representación. En este sentido, Tato ha mantenido los consejos lopescos y presenta a unos personajes bastante planos y estereotipados; sin embargo, albergan ciertas salvedades que son interesantes y que reseñamos a continuación.

En primer lugar, Alba/Aurora son las dos caras de una misma moneda, el personaje de la dama. Julieta Soria señala que «por medio de la magia (...), Aurora será la primera dama literaria del teatro clásico que pueda llegar a ser lo que desea» (2019:13) Y es que es cierto que todas las mujeres del teatro áureo se han visto cosificadas en forma de galardón que el galán puede ganar o perder, pero nunca se han preocupado por lo que realmente desean. Quizás por esto, Tato pone el foco en las ansias de libertad de Aurora, quien tiene como referentes a escritoras de los Siglos de Oro²⁸ y ve en ellas la posibilidad de autorrealizarse. Otro dato que no es baladí es el nombre de la protagonista, quien, en el siglo XVII se llama Aurora, y en el siglo XXI decide cambiárselo por el de Alba. Ambos términos son sinónimos –haciendo alusión a que son la misma persona– y significan *amanecer*, por lo que la protagonista simboliza un renacer para las mujeres, que, ahora sí, podrán decidir sobre su propio destino, obviando los prejuicios y las convenciones sociales o morales (Soria, 2019:13).

Por su parte, don Daniel representa el ideal de galán joven que persigue una empresa amorosa, que solía culminar con un final feliz. En cierta manera, nos recuerda a Calisto en cuanto a su afán por conquistar a la dama a través del amor cortés²⁹, pero, como Alba señala, ya era un recurso antiguo en el siglo XVII (Tato, 2019:44). Es un pretendiente fiel, que está dispuesto a morir por su amada en lucha contra el Corregidor; sin embargo, Aurora nunca olvidará el hecho de que, cuando se conocieron, él se hizo pasar por cura para conocer las

²⁸ En mitad de la segunda jornada, cuando Teresa y Aurora van a misa, esta le dice a su criada: «¿no nos colmaron de luz/ sor Juana Inés de la Cruz, /doña María de Zayas, / doña Ana Caro Mallén, /Leonor de Meneses, doña Ana/ de Castro, doña Mariana de Carvajal y también...?» (Tato, 2019:58)

²⁹ Cuando don Daniel viaja al futuro y se encuentra con Alba, le ruega que le indique a qué año han viajado con el siguiente parlamento, que está en un claro castellano antiguo: «ruegovos, dama erudita, / pues que ya os precia de sabia /vuestra amena y docta labia, / que aminoréis nuestra cuita / con que en este punto andamos; / apiadaos de mí y faced / el favor vuestra merced / de indicar en qué año estamos.»

confesiones de la dama. En definitiva, el galán recibe un *no* por respuesta cuando no está acostumbrado y, lejos de aceptarlo, se empeña en doblegar la voluntad de Aurora.

El cierre de este triángulo viene de la mano del Corregidor, el otro pretendiente de la dama que responde al arquetipo del *viejo* en la comedia nueva. Normalmente, este tipo de personaje encuentra la mayor traba para cumplir su deseo amoroso en la diferencia de edad con la dama; sin embargo, en *Todas hieren y una mata* el problema es que su amor no es correspondido y él –al igual que don Daniel–, no lo acepta. No obstante, el Corregidor no defiende el clásico papel antagonista marcado por la maldad, sino que se muestra muy humano, con sentimientos sinceros de soledad y tristeza tras el fallecimiento de su esposa y su hijo; sin embargo, este no es motivo para someter los deseos de Aurora a su voluntad. En cuanto a la caracterización física de los galanes viene marcada por sus ropas, pues, mientras que el Corregidor lleva barba y peina canas, don Daniel se muestra más joven; aunque ambos visten con capa, demostrando así estrato social.

Por otro lado, Pico representa al perfecto gracioso: un personaje algo bobo, pero, a la vez más inteligente de lo que parece, fiel a su amo y locuaz con las palabras. Recuerda a los típicos graciosos del Siglo de Oro, como Clarín, Tristán o Coquín, quienes no solo cumplían con la función burlesca de la tragicomedia, sino que también funcionaban como elemento crítico al exponer *la verdad* de la obra³⁰. Pico, además de ser el contrapunto de su amo, aparece como un personaje cobarde –se asusta cuando aparece la bruja–, soez –se guía por sus más bajos instintos– y necio, pero también es fiel a don Daniel y tienen ingenio para poder urdir un plan con el que salir victoriosos –véase el engaño en la iglesia³¹ o en el corral de comedias, cuando consigue convertirse en actor para ganar el favor de la dama– (Soria, 2019:16).

La versión femenina del gracioso es la criada de Aurora, Teresa, quien, al igual que Pico, se presenta como una mujer «pícara, traicionera y concupiscente» (Soria, 2019:16), que, solo le importa su beneficio propio, ya sea monetario –acepta dinero del Corregidor a

³⁰ Esta característica puede advertirse en dos ocasiones en la obra. La primera es una crítica a la crisis en la que vive el siglo XVII: «¿Siglo de Oro decís? / llamadlo siglo de barro, / siglo de hiel, de veneno, / siglo de peste o de cieno (...) / llamadlo siglo de hambruna, / siglo de honor por el lodo» (Tato, 2019:47). La segunda se trata de una crítica a la sociedad actual, marcada por el extrañamiento que le produce la modernidad a un personaje nacido cuatrocientos años antes: «vi casas como prisiones, / hoscas torres de altos muros, / calles como pasadizos / de ángulos secos y abruptos; / naturaleza no hallé: / dos árboles, tres arbustos, / cinco perros, cuatro gatos, / pájaros casi ninguno (...)» (Tato, 2019:71).

³¹ Quizás el momento más hilarante de Pico tiene lugar en la escena de la iglesia, cuando, al estar el Corregidor a punto de descubrirlos, empieza a recitar términos latinos sin sentido, pero que sirven para huir del enredo: «*Quo vadis, siste Viator, / vademécum, alma mater, / grosso modo, Deus Pater, / ave Cesar Imperator, / carpe diem, alehuya, / mens sana in corpore sano.*» (Tato, 2019:53).

cambio de dejarlo a solas con la dama en el jardín (Tato, 2019:32)– o instintivos –Pico le gusta y se ofrece a él abiertamente mediante la técnica del abanico³²–.

Finalmente, Teresa desvela su verdadera identidad y demuestra que es la bruja, capaz de controlar el tiempo y quien le permite a don Daniel y a Pico viajar en el tiempo, al igual que, posteriormente, le concederá a Aurora ese regalo. Si bien es cierto que el personaje de la bruja no tiene mucha trayectoria en las comedias áureas, sí que representa un elemento clásico en las obras de temática fantástica, que fueron del gusto del público a finales del siglo XVII. Así pues, encontramos reminiscencias de la bruja en personajes de la literatura universal como Circe, Morgana o en Celestina o Fabia, si nos centramos en nuestra literatura; sin embargo, en este caso, la hechicera no es malvada, al contrario, será la única que pueda salvar a Aurora de su destino. En cuanto a su atuendo, es interesante resaltar que su vestimenta simula el tronco de un árbol, evocando al bosque como su hogar, pero, además, tiene en el centro un círculo que, a simple vista, parece un hueco dentro del troco, sin embargo, si nos fijamos con detenimiento, observaremos que se trata de un reloj, haciendo alusión al tiempo, del que ella es dueña.

Continuando con la caracterización de los personajes, Lope señala que «habla un hombre de diferente estilo / del que tiene vulgar, cuando aconseja, / persüade o aparta alguna cosa. / (...) quiere que el cómico lenguaje / sea puro, claro, fácil» (vv. 254-260). Tato, por su parte, respeta las reglas del decoro adecuando las palabras de los personajes a la situación, puesto que, los graciosos hablan con un registro más informal, incluso vulgar en algún momento –«pues ya folgaremos luego», (Tato, 2019:46)–; mientras que el *viejo* muestra una «modestia sentenciosa» (Lope de Vega, v. 270) al exponer su amor por Aurora³³.

Otro de los elementos fundamentales en la comedia nueva es la polimetría, es decir, el arte de crear una obra dramática en verso de manera que cada estrofa se adecúa a las necesidades expresivas de la escena. Así, Tato *acomoda los versos con prudencia*³⁴ siguiendo las indicaciones lopescas, ya que «el acento es el alma del verso³⁵». De esta

³² El pasaje del abanico es uno de los más cómicos de la obra, puesto que, después de que Teresa le explique a Pico que: «si lo muevo deprisa/ será señal que de mi amor te avisa / (...) si lo ves en mi boca /es que quiero besarte y estoy loca/ por ti si está en mi busto; / si lo meneo quiero darte gusto, / si lo cierro despacio /te esperaré esta noche en el palacio/ de mi señora, dentro del jardín, / para dar fin / a esta pasión atroz que me devora» (Tato, 2019: 82). Poco después, cuando Pico se declara en el escenario del corral, Teresa realiza todas esas acciones con el abanico, evidenciando que está loca por él.

³³ Véanse los versos 517-542 en los que el Corregidor identifica una flor con la dama y se crea una sucesión de metáforas en torno a la vida de la rosa en el jardín

³⁴ Adaptación del verso 305 del *Arte nuevo de hacer comedias*.

³⁵ QUILIS, A. (1989): *Métrica española. Edición corregida y aumentada*. Ariel, pág. 33.

manera encontramos ejemplos de metros³⁶ de arte mayor, como la presentación de don Daniel, en la que explica el título de la obra es en sonetos (vv. 1-28), ya que son buenos «en los que aguardan» (Lope de Vega, v. 308); o el diálogo entre el galán y Aurora, cuando aquel le confiesa el dolor que siente cuando no están juntos, está escrito en forma de romance, pues ayuda a las narraciones con tono épico. Por otro lado, las estrofas de arte menor, como las redondillas se reservan para los diálogos rápidos, ya que aportan agilidad a los enunciados. Es interesante observar que todos los viajes temporales van acompañados de una seguidilla³⁷, que funciona como una especie de nana por la musicalidad que aporta este metro.

En definitiva, a lo largo de esta exposición hemos comprobado que Tato sigue a pies juntillas todos los perceptos expresados en el *Arte nuevo*, de manera que, cuando Alba señala que la primera jornada encontrada debe ser de «algún discípulo de Lope de Vega» (Tato, 2019:13), se está refiriendo a él mismo en tanto que sigue los consejos del Fénix de los Ingenios en todos los aspectos compositivos de *Todas hieren y una mata*.

Además de los rasgos de la comedia nueva expuestos anteriormente, Álvaro Tato también rescata otros motivos de la tradición literaria. Ejemplo de ello es tópico del manuscrito encontrado, un recurso que no solo aporta un aumento de credibilidad a la obra, sino que también funciona como un marco narrativo a la acción principal. Son muchos los escritores que han empleado a este recurso literario, como es el caso de Garci Rodríguez de Montalvo, en *Amadís de Gaula*; Cervantes –imitando al anterior– en el *Quijote*; Camilo José Cela, en *La familia de Pascual Duarte*; o Fernando de Rojas, en *La Celestina*.

Así pues, Tato, en su afán de homenajear a la tradición clásica –sobre todo medieval y áurea–, introduce este motivo literario a través de las palabras iniciales de Alba, mediante las cuales explica que, tanto los espectadores/alumnos como ella se encuentran en un teatro muy especial, pues «bajo este mismo escenario, durante unos trabajos de remodelación³⁸, se encontró el manuscrito de una obra del Siglo de Oro³⁹ (...) que lleva cuatrocientos años

³⁶ Para la exposición del empleo de la polimetría nos hemos servido del texto de Quilis (1989) citado anteriormente y de Antonucci (2007).

³⁷ La letra de estas seguidillas va cambiando en función del viaje temporal que se realiza en cada escena. A continuación, aportamos un ejemplo: «a la sombra del día / la noche canta:/ “amor mío, nos vemos /de madrugada”. / El mundo rueda / como risa en el aire / sobre la era» (Tato, 2019:106).

³⁸ En este punto advertimos una referencia a los estudios y trabajos que se han realizado en los teatros actuales, donde se han encontrado cimientos de otros clásicos, como es el caso del Teatro de Rojas, en Toledo, cuya base del edificio es un antiguo corral de comedias. Algo similar ocurre con el Teatro Español, en Madrid, en cuyos cimientos se ha encontrado la base del Corral de Comedias del Príncipe, uno de los más famosos del Siglo de Oro.

³⁹ Con respecto a esto, es interesante reseñar que, hoy en día, se siguen encontrando manuscritos anónimos que, gracias a diferentes fuentes y grupos de investigación –el Proyecto Manos, Prolope o Catcom– se les ha podido asignar su autor. Este es el caso de *Mujeres y criados*, un texto de autor desconocido que

esperando a sus espectadores» (Tato, 2019: 13 y 14). Sin embargo, al final de la obra, descubrimos que la primera jornada no fue escrita en el siglo XVII –a pesar de que Alba, a mediados del segundo acto, alimenta la mentira de que la historia amorosa de don Daniel «vive en la literatura/ de un desconocido autor» (Tato, 2019: 48)–, sino que se trata de un texto contemporáneo, ya que Aurora viaja al futuro y cumple su promesa –y su sueño– de convertir en literatura su historia.

Otro de los motivos literarios de los que bebe Tato en la confección de *Todas hieren y una mata* es el del personaje apasionado por la lectura. Este recurso es muy manido, pues aparece *Madame Bovary*, de Flaubert; en *El retrato del artista adolescente*, de Joyce; o en *La historia interminable*, de Ende (Soria, 2019:25); sin embargo, esta técnica llega a su máxima expresión en la literatura hispánica a través de *Las aventuras de don Quijote de la Mancha*, donde su protagonista se vuelve loco de tanto leer libros de caballerías. De hecho, en la obra que nos compete, Teresa llama *Quijota* a Aurora, mientras que desprecia su afición por la lectura:

No son señores, que son / adoquines de papel / que con amor fiero y cruel / le han robado el corazón. / Su sangre es de tinta negra, / sus cuerpos duros, cuadrados, / y, aunque secos y callados, / Aurora al verlos se alegra. / Por eso temo y presiento, si su padre no la azota, / que se vuelva una Quijota / y pierda el entendimiento. (Tato, 2019:32)

Asimismo, este afán lector, que ya de por sí es negativo en época áurea, se muestra casi como una fechoría por el hecho de que Aurora es mujer⁴⁰; pues la lectura y la escritura era un oficio de hombres. Este es el motivo por el que Teresa hostiga tanto a Aurora, persiguiendo su entusiasmo por los libros mediante las siguientes palabras:

¡Qué desperdicio/ perder los años así! / Leer te arruga la frente, / te pone cara de pasa, / llena de polvo tu casa / y de quimeras tu mente; (...) y así, que Dios no lo quiera, / si nadie lo ha de impedir / empezarás a escribir / o te armarás caballera. / Guardar decoro te imploro / porque muy pronto, señora, / en vez de llamarte Aurora / te habrán de llamar Auroro. (Tato, 2019:29)

De esta forma, cómica, pero a la vez con ciertos toques de crítica a la sociedad actual, que cada vez lee menos, Tato encuentra otra forma más de demostrar que el espacio de

llevaba años en la Biblioteca Nacional y que, gracias a las investigaciones de Alejandro García-Reidy, permitió adscribir dicha obra a la producción dramática de Lope de Vega en 2010.

⁴⁰ Es más, el amor por los libros en una mujer es casi un delito en el Barroco, por eso, Aurora esconde todos sus ejemplares enterrados en el jardín, siendo este el único lugar seguro en el que puede disfrutar de su afición en soledad, hasta que llega Teresa.

Aurora no es el siglo XVII, pues, en esta época, no puede ejercer ni su voluntad ni sus deseos; mientras que, en el XXI, disfruta de la vida y lo demuestra mediante estas palabras finales:

En esta época futura/ he pasado varios años; / tuve amores, desengaños, /estudié literatura/ y entre amigos y cultura/ soy libre e independiente, /me quieren y quiero a gente, /leo, escribo, río y viajo, /tengo salud y trabajo / y más de un sueño pendiente. (Tato, 2019:107)

Por su parte, otra de las bases en las que se sustenta la obra es en la importancia del paso del tiempo, que está presente en todo momento, desde las palabras de los personajes, hasta la escenografía o el vestuario. Esta reflexión viene de la mano del *Tempus fugit*, que vertebra la pieza desde su título hasta los parlamentos de los personajes —como demuestra el Corregidor cuando le dice a Aurora: «pensad que soy mayor y tenéis suerte/ pues seréis rica y libre tras mi muerte» (Tato, 2019:88). No obstante, también aparece en forma de *Carpe diem*, ya que, ese aprovecha el momento es el que guía a Aurora para no doblegar su voluntad. Esto lo deducimos a través de las palabras y las acciones de la dama; sin embargo, para que no quede un ápice de duda, las primeras palabras que Aurora formula en escena son unos versos sobre el *Carpe diem*, avisando al espectador de que esta idea será la que guiará las decisiones del personaje en todo momento:

No te preocupe tu muerte, / sé sabia, goza del vino, /olvidate del destino / que te haya tocado en suerte, / pues mientras, Leucona mía;/ no cesa el tiempo de huir; no fies del porvenir / y disfruta de este día. (Tato, 2019:28)

Finalmente, al igual que Lope, en su *Arte nuevo*, hace referencia a que el teatro es «espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad» (vv. 124-126), Tato también acudo a este tópico literario mediante algunas intervenciones de sus personajes, como es el caso de Alba, cuando, al final de la comedia, señala que «noche tras noche y día / tras día la fantasía / les da vida eternamente / en un continuo presente / de teatro y poesía / (...) más no caerá en el olvido/ si también os arrebató/ esta pasión insensata/ de volver sueño la vida» (Tato, 2019:108). De esta manera, junto con la escena del corral de comedias, se realiza un juego de teatro dentro del teatro, como el que hemos explicado en el apartado de *visión* del capítulo anterior.

En definitiva, Álvaro Tato acopia una serie de motivos literarios que se han cosechado a través de la historia de la literatura y los pone al servicio de su obra, que tiene como fuente literaria principal la comedia nueva áurea. Esta es la base literaria sobre la que se sustenta *Todas hieren y una mata*; sin embargo, sobre estos cimientos tradicionales, Tato construye

una obra que respira aires contemporáneos, creando una perfecta armonía entre clásicos y modernidad. Además, aprovecha la distancia temporal entre los recursos literarios y la actualidad para dotar de comicidad a la obra en esos momentos; ya que el espectador actual es capaz de reconocerlos y de observarlos con perspectiva, entendiendo que una mujer no se volverá loca por leer mucho, sino que todo lo contrario. Así pues, Tato se sirve de estos motivos literarios para enriquecer su obra y para compartir con el público –joven en su mayoría– todos esos recursos de los que han oído hablar en las clases y que, quizás, por primera vez, los viven en primera persona.

5.2. *MALVIVIR*

Quien anda descalzo toca la verdadera piel del mundo.
(Tato, 2022)

Álvaro Tato explica que «*Malvivir* es el viaje por la cara oscura del Siglo de Oro»⁴¹. Esta travesía está marcada por la profunda crisis económica y moral que asolaba la España del siglo XVII, pues es el momento de las pillerías, del desengaño, del inicio de la disolución de un imperio en el que no se ponía el sol, pero que empieza a hacer aguas, etc. Todo esto conduce a la individualidad de los sujetos, a la búsqueda incansable por medrar en la sociedad, por salvar una honra que realmente a nadie le importa, y, en definitiva, todo se traduce en la lucha por la supervivencia.

En este contexto histórico enmarcamos la pieza teatral protagonizada por Elena de Paz, una pobre pícara que recorre España entre engaños y pillerías para sobrevivir. A lo largo de la obra conoceremos a diferentes personajes que marcan su vida, como pueden ser sus padres, su esposo o su gran amor; sin embargo, toda la existencia de la protagonista gira en torno a la búsqueda de su libertad, como demuestra la cita en la que Elena decide, deliberadamente, llevar una vida alejada de las convenciones sociales: «Mejor vivir un año como dueña de mi albedrío que un siglo cautiva del vuestro» (Tato, 2022: 31).

Para mostrar ese lado oscuro del Siglo de Oro debemos acudir a la literatura realista que empieza a desarrollarse en España con la publicación de *La Celestina* (1499), pero que llega a su momento álgido con la historia del *Lazarillo de Tormes* (1554). En este momento nace la novela picaresca, un subgénero narrativo genuinamente español que se extenderá, de manera más o menos exitosa, por el resto de Europa; puesto que, la picaresca narra una situación concreta de las circunstancias e idiosincrasia española.

⁴¹ TATO, Á. (2022): *Malvivir*. Editorial Antígona.

5.2.1. Análisis de las fuentes clásicas de inspiración

A continuación, nos centraremos en el análisis literario pues, a poco que nos adentremos en *Malvivir*, descubriremos que la fuente principal de la obra son las novelas de pícaras del Siglo de Oro. Esto se indica en la portada del libro, pero, en la introducción, el propio Tato nos confiesa que, tanto la trama como algunos personajes y espacios, están basados en *La pícara Justina*, *La niña de los embustes*, *El Lazarillo*, *El Guzmán*, pero, sobre todo, en *La hija de Celestina* (Tato, 2022:6). Si bien es cierto que las vidas de los dos protagonistas masculinos citados anteriormente son fundamentales para el nacimiento y desarrollo de la picaresca, la influencia del *Lazarillo* y del *Guzmán*⁴² en *Malvivir* afecta más en cuanto al modelo narrativo-dramático se refiere⁴³. Sin embargo, el resto de las novelas mencionadas suponen una fuente de creación imprescindible para el desarrollo del universo ficticio, pero verosímil, de Elena de Paz, además, mediante estas novelas «se llega a la plena aceptación de la mujer en el mundo de la picaresca⁴⁴»

Es cierto que la picaresca suele ir de la mano de un protagonista masculino, puesto que el canon literario ha perpetuado esta idea de vincular la truhanería con Lázaro o con Guzmán; no obstante, son muchos los títulos de obras narrativas en los que la protagonista es una pícara que nos cuenta sus aventuras y desventuras, aunque no siga con las directrices constitutivas del género –muchas de ellas ligadas a los ejemplos masculinos– en su totalidad:

La crítica literaria ha mostrado más interés en aquellas de protagonistas masculinos adentrándose y perfilando todas las características sociales y culturales del personaje y, también los rasgos distintivos del género picaresco. Una vez más, los atributos masculinos se convierten en lo universal y en la norma para definir las producciones literarias. (Moreno-Lago y Arriaga Flórez, 2021:4)

Llegados a este punto, cabría preguntarse qué diferencia la picaresca con protagonista masculino versus femenino, ya que, las semejanzas son claras: novelas en las que el personaje principal, de origen humilde y marginal, narra su vida en primera persona desde su nacimiento para explicar cómo ha intentado sobrevivir en la sociedad. No obstante, en el caso de las pícaras nos topamos con el hecho de que, por ser mujeres, se encuentran más

⁴² Según Lázaro Carreter (1970: 32): «la novela picaresca surge como género literario, no con el *Lazarillo*, no con el *Guzmán*, sino cuando éste incorpora deliberadamente rasgos visibles del primero, y Mateo Alemán aprovecha las posibilidades de la obra anónima para su particular proyecto de escritor»

⁴³ En la literatura, no es fácil fijar fechas exactas del comienzo o del fin de una corriente; sin embargo, en el caso de la picaresca femenina, señala Mireia Baldrich que: «la novela picaresca dejó de ser potestad exclusiva de protagonistas varones cuando, en 1605, se publica el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*» (Baldrich, 2019:315).

⁴⁴ ALBORG, J.L. (1967): *Historia de la literatura española. Época barroca*, vols. 2. Gredos, pág. 475.

desamparadas, pero también tienen más recursos en el abanico de engaños, ya que pueden mercantilizar su cuerpo, realizar embustes jugando con la libido de los hombres, así como hacerse pasar por doncellas abandonadas a las que hay que restablecer su honra, pero, siempre estarán marcadas como mujeres con defectos morales:

La identidad de las pícaras protagonistas está presidida por una serie de defectos morales que las convierte en la encarnación de vicios considerados femeninos, ampliamente fustigados por los moralistas de la época, compartidos por personajes femeninos de otros géneros literarios del siglo XVII. (...) En una sociedad en la que el matrimonio constituía el único oficio decente para las mujeres, la virginidad no era solo una condición de integridad corporal o moral, sino una cuestión social y económica. (Moreno-Lago y Arriaga Flórez, 2021:3-7)

Así pues, aunque el pícaro destaque por su falta de honra, siempre estará mejor visto que la pícaro, ya que, simplemente por el hecho de ser fémica, «representa a esa mujer 'suelta', cuya vida se realiza fuera del ámbito doméstico, (...) al margen del margen» (Moreno-Lago y Arriaga Flórez, 2021:11).

Una vez establecidos los rasgos característicos del personaje principal –que se convierte en un arquetipo para el imaginario popular que dista de sus semejantes en la realidad (Rico, 1989:110)–, desarrollaremos los modelos narrativos de la picaresca, para analizar los que forman parte de *Malvivir* y cómo se han adaptado al teatro. Siguiendo a Francisco Rico, no podemos separar al pícaro de la picaresca, ya que:

Nos obligan a no disociarlo de una estructura narrativa (la serie de amos es un hilo conductor de la trama, la genealogía orienta a un desarrollo coherente y motivado de la figura y del argumento, ambas suponen una dialéctica de estímulos y reacciones), implican (...) una determinada construcción, identifican a la picaresca como *novela*⁴⁵. (Rico, 1989:111)

Por otro lado, este subgénero narrativo cuenta con otras características formales que contribuyen al desarrollo de la historia y que acale el mensaje de la picaresca como novela realista. En primer lugar, destaca el hecho de que esté narrado en forma de autobiografía⁴⁶

⁴⁵ Estos elementos constitutivos del género vienen indicándose desde sus lectores contemporáneos, como demuestra la cita sobre Joan de Timoneda que recoge Rico en su estudio. Dicho testimonio especifica que un pícaro debe ser agudo y astuto y su novela se debe organizar en torno a sus diferentes amos (Rico, 1989:98). El filólogo fecha esta referencia poco antes de 1559; es decir, apenas unos años después de la publicación del *Lazarillo*.

⁴⁶ En cuanto al elemento característico de la narración en primera persona, Castro señala que «la forma autobiográfica, lejos de construir un torpe recurso narrativo, era esencial a la concepción del mundo picaresco (...) y resulta así inseparable del mismo intento de sacar a la luz del arte un tema hasta entonces inexistente o desdeñado» (1967: 145).

en primera persona –lo cual beneficia sustancialmente la adaptación al teatro, como veremos más adelante– y, por otro lado, el decoro en los diálogos, que acentúa el carácter verosímil de la novela:

En el relato anónimo, la primera persona proporcionaba el pretexto de historicidad (que parecía de rigor en los inicios de la novela y se ajustaba difícilmente a un asunto tan humilde); reforzaba la ilusión realista. (...) Los ingredientes principales tendían a explicar la situación final del protagonista. (Rico, 1989:115)

Estas últimas características permiten al escritor de novela picaresca jugar con la actitud del lector hacia el protagonista, puesto que ofrece el punto de vista que al narrador homodiegético le interesa mostrar⁴⁷. Si bien es cierto que el narrador pícaro/a se muestra tal y como es, sin maquillar sus orígenes o falta de honra, sí que adapta los episodios a la necesidad comunicativa que tiene; por ejemplo, Lázaro dedica muchas más páginas a explicar sus aventuras con el ciego que a los embustes que efectúa con el buldero, ya que el primer amo es el que le hace abandonar la niñez, mientras que los últimos apenas le ayudan a sobrevivir en esa sociedad tan corrupta. Esto se debe a que «los núcleos mayores del conjunto daban cuenta del personaje como narrador, justificando la perspectiva que, a su vez, decidía la existencia y el contenido de las memorias» (Rico, 1989:116).

En resumen, el lector del siglo XXI se encuentra con el subgénero de la novela picaresca, que se sustenta en: un personaje arquetipo –pícaro/a–, una estructura narrativa en forma de autobiografía en primera persona que cuenta desde sus orígenes hasta los diferentes amos que componen su vida, y, una situación final que justifique la historia narrada⁴⁸.

Así pues, el germen de estas novelas de pícaras está en *La Celestina* (1499) y en *La lozana andaluza* (1528), que recoge el testigo de la primera y profundiza en el papel de las

⁴⁷ Ejemplo de ello es el breve pasaje picaresco que aparece en la primera parte del *Quijote*, cuando el caballero andante corre a socorrer al niño Andrés de los azotes que le está propinando su amo por haber perdido parte del ganado. Sin duda, Alonso Quijano se pone del lado del pequeño –y con él, todos los lectores–, pero Cervantes no nos ofrece el punto de vista del amo hasta que se va Don Quijote, pues el pícaro había cometido varios robos contra su amo (Riquer, 1979:49).

⁴⁸ Estos elementos característicos de la novela picaresca están muy arraigados como base estructural de la corriente narrativa en cuestión. Ejemplo de ello es el análisis de las novelas picarescas femeninas que establece Rodríguez Mansilla (2012), en el cual analiza el corpus textual en función al modelo autobiográfico, la innovación del *yo*, la genealogía marginal, así como la creación de protagonistas que agudizan el ingenio para sobrevivir. Sin embargo, también añade el importante vínculo que une a todas las pícaras, Celestina como referente materno al que le deben el arquetipo; además, incorpora, como evolución del personaje, la concepción del matrimonio como cima máxima a la aspiran estos personajes.

mujeres marginales. Después de estos títulos, encontramos más ejemplos de pícaras⁴⁹ en la literatura del siglo XVI que suponen un referente para todas aquellas historias posteriores:

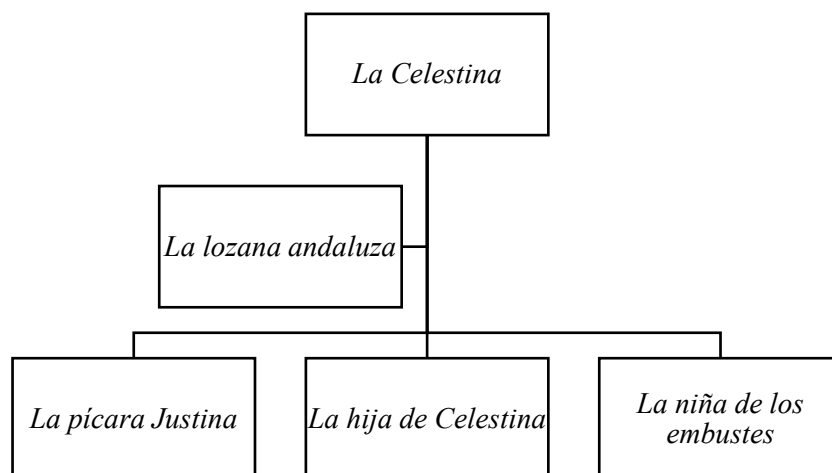


Ilustración 6. Esquema de la evolución de las novelas de pícaras más representativas de los siglos XVI y XVII⁵⁰.

La pícara Justina, de López de Úbeda, narra la autobiografía ficticia de Justina, una pícara astuta que, gracias a su ingenio, consigue sobrevivir en la corrompida sociedad áurea, buscando su propio beneficio e independencia. Por su parte, *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, cuenta la vida de Elena de Paz, quien se presenta como una discípula de Celestina en cuanto a su arte para la seducción y la manipulación. Por otro lado, *La niña de los embustes*, de Castillo Solórzano, explica todas las mentiras que urde Teresa de Manzanares, que persiguen el anhelo de sortear las dificultades sociales y económicas para vivir mejor.

Por su parte, Arredondo⁵¹ introduce una obra más dentro de la lista de novelas de pícaras, pues, para ella, Rufina, la protagonista de *La Garduña de Sevilla* –escrita también por Castillo Solórzano– cumple con los requisitos para formar parte de dicha lista. No obstante, Arredondo reconoce la controversia existente ante el hecho de elaborar una nómina cerrada, ya que la gran dificultad reside en «en el carácter y el número de las pícaras⁵²»

⁴⁹ Según Baldrich (2019:316), «las cuatro narraciones se adscriben al desarrollo de la vida de la pícara según las estructuras modélicas del género picaresco, por tanto, no hay otros relatos de protagonista femenina en la literatura española del siglo XVII que merezcan tal designación».

⁵⁰ Esta genealogía de las mujeres pícaras del siglo XVII se sustenta en estudios críticos que se citan a pie de página, como Arredondo (1993) o Baldrich (2019), así como en Martínez Rodríguez (2020), quien también incluye *La Garduña de Sevilla* como novela de pícaras.

⁵¹ ARREDONDO, M. S. (1993): “Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro”. *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 11, pp. 11-33.

⁵² En el artículo de Arredondo, se incluye una cita de Rey Hazas.

5.2.2. Análisis dramatológico

La confección dramática de esta obra es de gran complejidad tanto por la organización estructural de la ficción como por la caracterización de los múltiples personajes —que son muchos teniendo en cuenta que son solo dos actrices sobre el escenario—, así como por la organización del tiempo y el espacio de la obra. Todos estos aspectos serán analizados a continuación, con el fin de que extraigamos una visión global de lo que supone *Malvivir* a nivel dramatológico y cuyos datos serán ligados, posteriormente, con las fuentes y modelos literarios de los que se sirve la obra dramática.

FICCIÓN

En cuanto a la estructura de la ficción cabe reseñar que se trata de una organización circular en tanto que la obra termina como empieza; sin embargo, si obviamos la escena inicial de la muerte de Elena —que será repetida al final de la obra—, la pieza cuenta con una estructura tripartita clásica: la prótasis será la génesis, nacimiento y niñez de Elena —escenas II y III—; la epítasis abarca la juventud de la protagonista, donde desempeña dos roles que atentan contra su libertad, el de criada y el de esposa sumisa —escenas IV y V— hasta la llegada de Montúfar, —escena VI—. Finalmente, la catástrofe vendría de la mano de la adultez y madurez de la pícaro, —escenas VII y VIII—, y por el asesinato de Montúfar, que se traduce en su sentencia de muerte —escena IX—. Así pues, a pesar de su estructura circular, la forma de construcción de la obra es cerrada, ya que la historia comienza con el nacimiento de la pícaro y acaba con su fallecimiento.

Es interesante reseñar que Tato se aleja del esquema narrativo picaresco en tanto que la obra dramática comienza con la muerte de Elena en el cadalso. Una vez que ha pasado este pequeño *prólogo*, la obra vuelve a los cauces de la picaresca en cuanto a la estructura se refiere, puesto que Elena empieza a narrar su genealogía desde el principio de los principios; es decir, desde que está en el vientre de su madre. En su primer parlamento, la protagonista deja clara muestra de quienes son sus *padres literarios* y se reconoce a sí misma como *pícaro*⁵³:

ELENA: ¿Ya soy nacida? ¡Empuja, madre, empuja, que me muero por vivir! Pardiez, qué frío, qué humedad (...) será que has de darme a luz en pleno río, como a Lázaro de Tormes. (...) Y no le (al vulgo) faltarán buenos motivos para darme por título las seis pes: pícaro, pobre,

⁵³ Rico (1989:117) señala que en *La pícaro Justina* encontramos el primer ejemplo literario en el que no hay necesidad de caracterizar al protagonista, puesto que ya forma parte del imaginario popular. Además, Justina nace siendo pícaro, al igual que le pasa a Elena de Paz, pues desde el vientre de su madre reconoce que ejerce las *seis pes*.

pocavergüenza, parlanchina, pelandrusca... y la sexta no la digo porque como aún no soy nacida no entiendo de esas cosas. (...) Mas ¿cómo es que hilvano frases? (...) Será que hablo y discurro por alguna hechicería tuya, madre, biznieta de Celestina. (Tato, 2022:16)

Una vez que los espectadores ya saben que se enfrentan a la historia de una pícara y aprovechando el sueño del prealumbramiento, Tato realiza un juego de prolepsis –al presentar a Montúfar, el gran amor de Elena, quien no volverá a aparecer hasta varias escenas después– y analepsis –al explicar cómo se conocieron los padres⁵⁴ de la protagonista–. Después de esto, la pícara cuenta cómo vivió su niñez, cómo era la relación con su padre⁵⁵, cómo se disfrazaba de chico⁵⁶ para poder ir a clases donde le enseñaban a leer y a escribir, cómo su madre la obligaba a prostituirse una vez que su padre ha sido condenado a muerte⁵⁷ o cómo Zara y ella son desterradas de Madrid y su madre muere a manos de unos rufianes que se llevan todos sus ahorros⁵⁸.

A partir del cuarto acto, comienza la andadura de la pícara en solitario. En este caso, como criada de doña Teodora, una dama viuda que finge vivir de la gran herencia que le legó su difunto marido, pero que, realmente, vive en la misera, aparentando gozar de una abundante solvencia que le permite salvaguardar su honra. Sin embargo, lo cierto es que doña Teodora apenas tiene dinero para mantenerse, casi no le da de comer a Elena ni le paga por sus servicios⁵⁹. Este episodio supone un antes y una después en la vida de la pícara, ya que, al constatar que no es feliz ni recompensada al realizar un trabajo decente, decide no volver a vincularse a ningún amo.

⁵⁴ Los personajes de los padres de Elena están inspirados en los de *La hija de Celestina*, de hecho, mantienen los mismos nombres y oficios. Además, al igual que en el *Lazarillo* o en el *Guzmán*, los padres pertenecen a una baja clase social y sus trabajos son de dudosa reputación. En el caso de Pierre, se representa como un hombre alcohólico, buhonero y ladón; mientras que Zara, la madre de Elena, es morisca conversa que sigue profesando en secreto el islam, fue esclava, tiene la cara marcada, hace embrujos y rehace virgos, exactamente igual que su madre, Celestina.

⁵⁵ Desde su niñez, Elena muestra un importante vínculo afectivo con su padre. De hecho, desde niña Pierre le ha prometido a su hija que «cuando llegues al mar, volveremos a estar juntos» (Tato, 2022:25) y toda la obsesión de la Elena adulta es llegar al océano, pues, además de ser símbolo de libertad, es la meta para alcanzar a su padre.

⁵⁶ Esto puede entenderse como un guiño a las comedias áureas, en las que, en muchas ocasiones, la mujer se ve obligada a disfrazarse de hombre para realizar acciones que le estaban prohibidas, como es el caso de Rosaura al inicio de *La vida es sueño* (1635).

⁵⁷ Una vez más, observamos un guiño al *Lazarillo de Tormes*, pues, al igual que su padre, Pierre también será condenado a muerte por robo y dejará desamparada a su familia. Asimismo, Elena, que le pregunta varias veces a su madre «qué es garrote vil» (Tato, 2022:26) en su niñez, morirá en las mismas circunstancias que su padre.

⁵⁸ De nuevo, Zara se muestra como *hija* de Celestina en tanto que muere en las mismas circunstancias que ella, presa de la avaricia.

⁵⁹ El personaje de doña Teodora nos recuerda tanto al Escudero del *Lazarillo*, por su afán por aparentar la honra, como al Clérigo de Maqueda o al Dómine Cabra de *El Buscón*, quienes apenas dan de comer a sus criados.

El siguiente pasaje es muy importante, ya que supone el final de su juventud y comienzo de su adultez, así como es la última oportunidad de Elena para convertirse en una mujer de bien. Mediante un engaño, la protagonista se hace pasar por la viuda del conde de Saz, quien murió y la dejó llena de deudas. Esta historia conmueve a don Lupercio de Saldaña⁶⁰, un viejo rico que, cegado por la belleza y los atributos físicos de Elena, le ofrece matrimonio⁶¹; sin embargo, encarnando al personaje arquetípico del viejo celoso⁶², el esposo no le permite a su mujer el menor ápice de libertad por miedo a que su honra sea ultrajada por una infidelidad. Elena, incapaz de vivir en tal prisión, abandona a su esposo con Montúfar⁶³, un jaque que, sin pudor, reconoce su oficio de ladrón y embaucador, pero que enamora a la pícara y la lleva de vuelta a la mala vida.

En adelante, Elena de Paz va de la mano de Montúfar. Aquí, ambos enamorados llevan una vida nómada, viajando de pueblo en pueblo realizando engaños y pillerías a la gente inocente que paga por *milagros*. Así viven libres y felices durante un tiempo, hasta que llegan a Sevilla, la puerta al mar tan deseado por Elena; no obstante, allí el oficio de ladrones estaba más organizado y no pueden realizar sus pillerías sin más⁶⁴. Puesto que están hambrientos, Montúfar le pide a Elena que se prostituya, lo cual da lugar a una fuerte discusión que libera la violencia del jaque y casi mata a la pícara. Aquí es cuando la protagonista se da cuenta de que el amor puede ser tan frágil como «el brillo de una gota de rocío al borde de la espina de una rosa» (Tato, 2022: 64) y se separan. En este momento, Elena se hace pasar por una mujer violada por el sobrino de don Rodrigo de Villafañe y le pide dos mil ducados para meterse a un convento. Cuando está a punto de huir con el dinero,

⁶⁰ En cuanto a fuentes literarias se refiere, cabe mencionar que los personajes de doña Teodora y don Lupercio son los únicos que no son extraídos de *La hija de la Celestina*, sino que provienen de la novela picaresca *La niña de los embustes*.

⁶¹ Según Sainz González (1999:39), «frente al realismo de la novela picaresca masculina, que nos presenta a un pícaro (...) incapaz de aprovechar las abundantes posibilidades de ascenso social que ofrecía la época, la picaresca femenina nos entrega la vida de unas pícaras triunfadoras que convierten el matrimonio en una estrategia exitosa de enriquecimiento». Sin embargo, Elena no aprovecha esta oportunidad que se le presenta, ya que es una forma más de doblegar su voluntad.

⁶² Este personaje se ha perpetuado en la historia de la literatura en obras como *El viejo celoso* o *El celoso extremeño* de Cervantes. Este arquetipo se resume con la canción del Juglar: «Vejezuelo, el que las calvas te tiñes, que casaste a los cien años con una niña de quince» (Tato, 2022:46).

⁶³ Montúfar representa en *Malvivir* la perdición de Elena. El pícaro demuestra cómo un hombre egoísta, sensual y vil puede marcar el sino de una mujer que nunca ha recibido cariño o amor. Ella es consciente de que el truhan puede trincar su vida, pero prefiere dejarse llevar ya que, uno de los temas de la obra es el ejercicio del libre albedrío acompañado del *Carpe diem*.

⁶⁴ Aquí encontramos una leve intertextualidad con *Rinconete y Cortadillo*, la *Novela ejemplar* cervantina de corte picaresco en la que Monipodio gestiona y organiza a todos los ladrones sevillanos y les cobra un porcentaje. En *Malvivir* Elena sugiere robar al otro lado del puente y Montúfar le recuerda que eso es imposible, pues «Triana es patria de la cofradía de Monipodio» (Tato, 2022:63).

doña Teodora la reconoce y, al huir, Elena se topa con Montúfar de nuevo, pierden el dinero y vuelve la violencia.

El final de la vida de nuestra protagonista viene marcado por la brutalidad que ejerce Montúfar sobre ella. Elena vuelve a sentirse prisionera de su propia existencia, pues reconoce el «sueño roto de su libertad» (Tato, 2022: 75) y su incipiente vejez, por lo que vuelve a actuar rebelde e impetuosamente envenenando a Montúfar. A causa de ello, es apresada y condenada a muerte, demostrando en todo momento que ha heredado de su madre la imposibilidad para llorar, pues han sido tantos los golpes que le ha dado la vida, que nació sin lágrimas. Ya a los pies del cadalso Elena hace repaso de todas las pícaras que la han precedido:

ELENA: Ya os reconozco, sombras hermanas. Allí estás tú, pícara Justina, con tu labia procaz y tu rebenque para espantar estudiantes; y tú, Teresa de Manzanares, vestida a la turca para pasar por heredera raptada; y tú, Lozana andaluza, recién venida de Roma con tu nariz chata y tu carcajada eterna. (...) y allá al fondo, en fin, la maestra de todas, la puta vieja alcoholada que duerme la borrachera entre Elicia y Areúsa: nuestra madre Celestina⁶⁵. (Tato, 2022:81)

Finalmente, justo antes de morir, aparece la beata pidiendo «una limosna por esta alma descarriada». Elena la observa y:

ELENA: Entonces reconozco sus gestos y sus trazas. ¡No es beata sino pícara! Una hija de la vida mala rapiñando limosnas. Es mi sombra hecha piel. Soy ella y ella es mi espejo en pie. Así que me río, Me da tanta risa que no sé cómo no se rompe el mundo. Me río tanto que creo que por fin voy a aprender a llorar. Pero de pronto roza mi nuca el clavo del garrote vil (...) Empuja, madre, empuja... (...) ¿Ya soy nacida? (Tato, 2022:83)

Llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿por qué Álvaro Tato vuelve a mostrar la escena de la muerte de Elena y la vincula con su nacimiento de nuevo? No cabe duda de que esta organización no corresponde al esquema narrativo picaresco; no obstante, la estructura circular de la obra simboliza que la vida de las pícaras es inmortal y que nunca más volverá a caer en el olvido, como ha ocurrido en estos últimos años. Asimismo, podemos entender que contar la propia vida de la pícara, ya es un motivo en sí que justifique narrar su historia,

⁶⁵ Aquí se exponen claramente las fuentes literarias que han inspirado *Malvivir*, sin embargo, observamos que en este parlamento no se hace referencia a *La hija de Celestina*, pues es la propia protagonista la que está formulando estas palabras.

pues Elena representa a tantas y tantas mujeres cuyas existencias han estado silenciadas o marcadas por el *mal vivir* y que no han podido ni relatar su vida⁶⁶ ni disfrutar de su libertad.

De esta manera, queda claro que el conflicto de la obra gira en torno al deseo de libertad de Elena, lo cual representa la acción principal —«en toda mi vida otra hacienda no tuve sino la de mi propio gusto ni otro tesoro guardé sino una mina de placer y libertad» (Tato, 2022: 82)—; mientras que otras historias incrustadas —el cómo se conocieron sus padres, por ejemplo—, suponen la acción secundaria que, en todo momento, está supeditada a la historia de la protagonista y aportan datos importantes de la trama principal.

Asimismo, según García Barriento (2020:80), toda obra dramática se compone de una sucesión de situaciones y acciones que la alteran para que el argumento avance. De esta forma, podríamos resumir *Malvivir* en una situación, que es la búsqueda de libre albedrío de Elena, seguida de unas acciones que luchan por acabar con sus ansias de libertad —como puede ser el dominio que doña Teodora ejerce sobre ella porque es su criada; el control de don Lupercio; o la esclavitud que siente con Montúfar al impedirle llegar al mar—. Finalmente, todas sus acciones desembocan en su muerte.

Como hemos señalado anteriormente, la obra está dividida en escenas; no obstante, no mantiene la forma tradicional de organizar las piezas teatrales en actos, escenas y cuadros, marcados por cambios de espacio o entrada de personajes. De hecho, las nueve escenas de *Malvivir* responden más a una sucesión de capítulos —como si de una novela picaresca se tratara— que a los clásicos actos. Es más, apenas existe fractura entre una escena y otra, pues se decanta por una sutil transición entre ellas, dando la sensación de fluidez y ritmo a la obra.

Por otro lado, no cabe duda de que *Malvivir* responde a la estructura de un drama de personaje, ya que gira en torno a Elena de Paz —quien no abandona la escena en ningún momento—, aunque deja algún tinte de drama de ambiente al enmarcarlo en la España de la picaresca del siglo XVII. Por ese motivo, la gran mayoría de las acciones están en grado patente, puesto que es necesario que el espectador observe cómo afecta a Elena la pérdida progresiva de su libertad o las vejaciones que sufre como individuo —la violación del ventero, los golpes de doña Teodora, el maltrato de Montúfar o el enclaustramiento en el que vive sumida con don Lupercio—. Sin embargo, otras acciones quedan en grado latente, como el

⁶⁶ Prueba de ello es la última intervención de Elena antes de morir: «Nadie piense que me apena que de mí no quede memoria. Más aprecio el olvido que ser lección o ejemplo» (Tato, 2022:83). Está claro que la alusión a la *lección* es que no desea ser puesta como ejemplo por moralistas, pero, quizás, el hecho de que el dramaturgo incluya a un juglar como personaje es un guiño a esos narradores orales que han permitido que tantas historias medievales no se hayan perdido y nos hayan llegado hasta nuestros días.

ajusticiamiento del padre, el asesinato de su madre o la búsqueda del cofre por su esposo. Tato se decanta por esta técnica para aligerar el ritmo de la obra y para facilitar la puesta en escena, pues, con solo dos actrices, no es fácil desarrollar dos acciones a la vez.

DICCIÓN

Por su parte, el texto de la obra está compuesto, como la mayoría de los dramas, de acotaciones y diálogos. En cuanto a las primeras, cabe señalar que no son muy profusas y que apenas aportan información escenográfica o interpretativa; de hecho, en algunos casos son difíciles de comprender si el texto no está acompañado de la representación –ejemplo de ello es la acotación en la que las dos actrices intercambian sus roles: «*mientras danzan, Don Lupercio y Elena se transforman el uno en el otro*» (Tato, 2022:43).

Además, todas las didascalias son dramáticas, en tanto que afectan a la interpretación, no a la escenografía; incluso, algunas de ellas son indirectas, puesto que no aparecen marcadas como acotaciones, pero señalan cómo debe ser la interpretación. En el siguiente parlamento de Elena observamos un ejemplo: –«por allí viene rezando una beata, pero no consigo entenderla por el (...) rebato de campanas» (Tato, 2022:82). Aquí no hay ninguna acotación, pero en la puesta en escena el juglar realiza el ruido de timbres. Por lo demás, la mayoría de las didascalias responden a las funciones operativas de la representación, por ejemplo: «Elena es ajusticiada» (Tato, 2022:15); o añaden algún matiz espacial como en: «Sale Zara lavando la ropa en el río» (Tato, 2022:18), o, directamente, sonoras –«canta» (Tato, 2022:13, 80)–.

En cuanto a los diálogos, es interesante observar cómo todos los personajes responden a una unidad de estilo, pero no respetan el decoro propio de la época. Es decir, si el drama fuera verosímil, ni Elena ni Montúfar se expresarían con el registro elevado con el que se comunican⁶⁷, así como Pierre, Zara o Perico el Zurdo hablarían con vulgarismos y errores gramaticales. Sin embargo, Tato se decanta por un estilo común para todos los personajes –sean caballeros o pícaros– con un registro elevado plagado de tintes poéticos en sus expresiones y musicalidad en sus palabras. Persigue que la expresión de los diálogos recuerde al verso sin ser poesía, pero siempre con la intención de dotar de belleza y literatura. Esto no solo beneficia a la obra en cuanto al predominio de la función poética del lenguaje

⁶⁷ No hay más que observar los rápidos diálogos en los que dejan aflorar sus verdaderos pensamientos y señalan que no quieren decir lo que realmente han expresado –«Esto digo, pero pienso: (...) pones en libertad a tu matadora, ciega de cólera como cegué de amor el día en que me apuñaló el corazón tu sonrisa de plata» (Tato, 2022: 77)–. En este ejemplo observamos que la pícara es capaz de enunciar sus reflexiones en forma de metáfora pura.

y al deseo literario de crear arte con el lenguaje; sino que también, favorece al ritmo de la representación y a la velocidad de la obra, así como acompaña a la música del juglar.

Si nos centramos ahora en la función que desempeñan los diálogos, observamos que predomina la labor dramática mediante la cual avanza la acción. No obstante, también encontramos ejemplos de intervenciones caracterizadoras, como la presentación de la madre de Elena por parte de Montúfar: «¡Qué tema tienes con esa vieja bruja de tocas negras y mirada torva!» (Tato, 2022:18). Por otro lado, son muchos los ejemplos de diálogos con función poética, sobre todo cuando el juglar interpreta fragmentos de otras obras literarias – «que no hay placer que dure ni humana voluntad que no se mude» (Tato, 2022:14), pero, realmente, estos versos pertenecen a *La pícaro Justina*⁶⁸; o momentos en los que los personajes se expresan haciendo uso de figuras retóricas, como es el caso de Pierre: «El mar es un río roto. El mar es música líquida. El mar es la sed del otro lado. El mar es el vino eterno, la meada del tiempo, el latido del hombre, la sangre del mundo» (Tato, 2022:14). Este también es el caso de Elena en más de una ocasión:

ELENA: De un solo manotazo el amor salta fuera de mi pecho como un hueso de pollo cruzado en mi gaznate. El amor es el brillo de una gota de rocío al borde de la espina de una rosa. El amor es un vuelo de polilla al filo de la lumbré de una vela. El amor es una huella descalza frente a un cepo enterrado en la nieve. (Tato, 2022:64)

Por otro lado, también nos topamos con diálogos con función diegética para informar de la fábula, como es el caso del fallecimiento de don Lupercio al volver del río, pues este pasaje sucede de manera latente, ya que no se representa en escena, pero él nos relata lo que ha acontecido y por qué se encuentra al borde de la muerte.

También registramos algún ejemplo de diálogo ideológico, como cuando Elena se despide de doña Teodora:

ELENA: ¡Honra! Vida dichosa la de quien no la conoce. ¡Qué dura de ganar, qué difícil de guardar y qué fácil de perder! ¿Honra decís? ¿Es que se come la honra, se bebe, se viste, se respira? ¿Es capa contra el frío, broquel contra el dardo, techo contra el granizo? Honraos de tener virtud con el prójimo, buen juicio con vos misma, gusto en el cuerpo y paz en el alma, que lo que llamáis honra se llama soberbia. (Tato, 2022:41)

Finalmente, también encontramos ejemplos de intervenciones metadramáticas que, en la mayoría de las ocasiones, buscan la vis cómica. Muestra de ello es el parlamento de

⁶⁸ López de Úbeda, F. (1605): *La pícaro Justina*, ed. de Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional (1977), página 269.

Montúfar, cuando le alcanza una flecha y está gravemente herido, pero no muere porque «todavía me quedan dos escenas» (Tato, 2022:72).

En cuanto a las formas peculiares del diálogo, cabe señalar que en *Malvivir* nos topamos con varios ejemplos de apartes en los que los personajes hablan directamente con el público, hasta el punto de que Don Lupercio le ordena a Elena que los abandone (Tato, 2022:47). Este recurso es importante porque ejerce una suerte de doble función en la representación pues, por un lado, realiza la labor de comunicar al público lo que no sabe a modo de monólogo interior; pero, por otro lado, también es un guiño al narrador en primera persona de la novela picaresca.

TIEMPO

Una vez expuesta la ficción y dicción dramática, nos centraremos en el análisis del tiempo y del espacio. En primer lugar, entendemos que se trata de una obra con una distancia retrospectiva con respecto al espectador en tanto que se desarrolla en el siglo XVII, en el momento de mayor auge de la picaresca en España. Además, cuenta con un desarrollo cronológico –salvo por la escena repetida de la ejecución de Elena–, puesto que la obra comienza con el nacimiento de la pícaro y termina con su muerte. No obstante, encontramos un ejemplo de retrospección en la escena dos, ya que Elena, desde el vientre de su madre, recrea el casamiento de sus padres y su propia gestación, cumpliendo así con uno de los preceptos de la picaresca: narrar su propia genealogía desde el origen. En esta escena también nos topamos con una muestra de anticipación al aparecer Montúfar, quien, a modo de destripamiento, nos confiesa por qué Elena será ajusticiada. Siguiendo en esta línea, el juglar formula un parlamento en el que se podría entender un deseo de anticipación con tintes de ironía cuando, una vez ejecutada, señala que con Elena se acaban los vicios de la vieja España (Tato, 2022:80), sabiendo que el público actual reconocerá la ausencia de verdad.

En definitiva, la obra expone una estructura cronológica y cerrada, con una sucesión de escenas unidas por transiciones apenas perceptibles en la representación, pero estos nexos esconden, en la mayoría de los casos una elipsis no enunciada, pero sí deducida por los espectadores, ya que no es posible que en tan solo unos segundos Elena pase de ser la criada de doña Teodora a la esposa de don Lupercio, por ejemplo. No obstante, la muestra de elipsis más clara es el cambio entre la escena I y II, pues del parto de Elena pasa directamente a su niñez, lo cual queda expuesto mediante los siguientes versos del juglar: «ya pasan inviernos, pasan primaveras, veranos, otoños, y la niña sueña (...)» (Tato, 2022:24).

En cuanto a la duración de la obra, observamos que cuenta con un tiempo de acción muy amplio, pues narra la vida de Elena de Paz desde antes de su nacimiento hasta su muerte. Si bien es cierto que no tenemos datos fehacientes de los años que transcurren –salvo el momento en el que Zara empieza a prostituir a su hija con doce años–, deducimos que la obra abarcará unos treinta años, ya que la propia Elena, estando con Montúfar, reflexiona sobre la impronta de los veinte años y, poco después, cavila sobre si le compensa emplear los pocos años de juventud y belleza con el pícaro (Tato, 2022:74).

No cabe duda de que se trata de una obra marcada por la velocidad, pues condensa muchas acciones en un corto espacio de tiempo, marcado siempre por un ritmo rápido que proporcionan los diálogos vertiginosos, las oraciones cortas, la armonía de las palabras y la musicalidad de las intervenciones del juglar. No obstante, este ritmo veloz tiene contrapuntos, momentos de anticlímax que vienen de la mano de situaciones complejas o dolorosas para Elena, como puede ser el asesinato de su madre o los maltratos que recibe por Montúfar. Estos instantes suelen estar acompañados de una luz tenue y una pausa en el ritmo, para que el espectador pueda reflexionar sobre lo que está sucediendo y, de alguna manera, empatizar con el personaje.

Este desarrollo autobiográfico justifica que la frecuencia de las acciones sea singulativa en tanto que todos los acontecimientos se representan una única vez, salvo la ejecución de Elena, que es el único pasaje repetitivo que encontramos.

Finalmente, los tres grados de la (re)presentación están presentes en *Malvivir* en tanto que nos encontramos con un claro tiempo patente en todas las acciones de la vida de Elena a las que asistimos, pero también cuenta con ejemplos de tiempo latente en los que las elipsis son claras. Esto no solo sucede con el ejemplo que hemos señalado anteriormente, sino que también con el asesinato de Zara. Por su parte, el tiempo ausente, que está en la obra, no refleja nada interesante para la vida de la protagonista.

ESPACIO

Si dirigimos nuestra mirada al espacio de la obra, advertimos que está incluso más desdibujado que las líneas temporales de la representación, lo cual responde al deseo del director de escena de realizar un teatro puro, que apele a la imaginación del espectador a través de la metonimia⁶⁹. Por ello, a pesar de que el espacio de la comunicación es el

⁶⁹ *La sala* – RNE. (2022, 20 mayo). “*Malvivir*”: Yayo Cáceres, Álvaro Tato y Marta Poveda [Archivo de audio]. RTVE. <https://www.rtve.es/play/audios/la-sala-rne/malvivir-yayo-caceres-alvaro-tato-marta-poveda-teatro-clasico/6543435/>

tradicional, un escenario a la italiana, la representación del lugar es tan original como compleja, pues la escena está compuesta por cinco bloques de madera y metal con diferentes huecos vanos entre los que se colocarán las actrices y que irán cambiando de ubicación conforme la acción lo requiera. Por ejemplo, un mismo bloque hace la función de mesa y de carro sobre el que cabalgan los pícaros.

Por lo tanto, la distancia entre el espacio representado y su versión real responde al modelo convencional, que supone la máxima distancia llegando a realizar un *decorado verbal* (García Barrientos, 2020:99). Esto sucede en muchas ocasiones en la obra, pues son los propios personajes que señalan dónde se encuentran y, con ello, el público lo imagina. Ejemplo de ello es inicio de la escena IX, cuando Elena llega a Madrid y, si no es por el siguiente parlamento, no tendríamos manera de saber su ubicación: «¡Ay, Madrid, cómo has mudado de piel!» (Tato, 2022:77). Algo parecido sucede al inicio de la escena VII, cuando mediante una intervención de Montúfar, descubrimos que han llegado a Sevilla por fin.

En consecuencia, constatamos que la obra juega con una suerte de espacio múltiple, ya no solo por los cambios de ciudad, sino que también porque nos ubica en otros lugares como pueden ser el río, la venta o el calabozo.

Asimismo, *Malvivir* se caracteriza por un espacio patente, ya que sabemos dónde se desarrolla cada acción, pero a la vez se muestra de una forma desdibujada, sin otorgarle una importancia clara, como queriendo señalar que la vida de nuestra protagonista fue universal, ya que pícaras como ella hubo miles en el siglo XVII.

En cuanto al espacio escenográfico, además de los bloques mencionados anteriormente, debemos reseñar otros elementos importantes como la iluminación, que acompaña a la situación de Elena –el momento de la ejecución está marcado por una luz oscura, mientras que cuando conoce a Montúfar destaca la iluminación clara–; o los accesorios, que ayudan a caracterizar a los personajes o a desarrollar los acontecimientos. Ejemplo del último son los muñecos articulados que, en el momento en el que doña Teodora maltrata a Elena, salen a la luz, simulando que los muñecos son los personajes.

Por otro lado, el espacio verbal está muy delimitado y ayuda a caracterizar a los personajes, como ocurre con el acento árabe de Zara, mientras que el de Pierre es francés. Algo parecido sucede con los diálogos rápidos entre Elena y Montúfar, pues hay una gran diferencia entre los que suceden en la fase de enamoramiento, que son más rápidos y con un tono de voz más dulce, con respecto a los últimos, cuando Elena muestra ira en su voz.

Finalmente, el espacio sonoro es muy importante en las obras de Ay Teatro, ya que siempre cuentan con música en directo como marca característica. En este caso, el juglar ejerce de personaje-narrador que añade coletillas, en algunos casos literarias, al desarrollo de la obra. Además, con sus instrumentos realiza efectos de sonido como pueden ser las campanadas o el sonido del dinero cuando cae a una bolsa. Todo ello permite que *Malvivir* se configure como una obra compleja a la hora de analizar su espacio, pero, a la vez, permite aflorar la imaginación y darle libertad tanto al espectador como a los actores.

PERSONAJES

Si nos centramos en el análisis de los personajes, son muchos los matices que debemos reseñar. En primer lugar, se trata de una obra coral, con un elevado número de personajes en comparación a los tres actores que aparecen en escenas, y más teniendo en cuenta que el juglar no cambia de personaje.

No cabe duda de que la protagonista es Elena de Paz y que su antagonista principal es Montúfar, quien, a pesar de llegar a la vida de la pícara en su juventud, en la obra está siempre presente. Así, el resto de los personajes son secundarios o incluso terciarios, puesto que aparecen de manera episódica en la vida de Elena. Dentro de los secundarios encontraríamos a Pierre y Zara, don Lupercio y doña Teodora; mientras que los terciarios serían aquellos que aportan muy poco a la acción, como el ventero, la beata o el paje. Mención especial merece el juglar, pues aunque su presencia es constante a lo largo de la obra, su función es la de mantener el hilo conductor y gestionar las transiciones de tiempo o espacio a través de la música.

Así las cosas, es evidente que los personajes están, en mayor o menor medida, en grado patente, pues aparecen todos los mencionados. No obstante, y de manera abstracta, podríamos hablar de un personaje latente y universal que vertebra toda la obra, la honra. Sin duda, el tema principal del drama es la búsqueda de libertad, pero esta lucha está siempre ensombrecida por la honra, que es el elemento que impide a Elena alcanzar su libre albedrío.

No obstante, el aspecto más significativo en cuanto a personajes se refiere es el de la caracterización, pues la gran complejidad de la obra reside en el alto número de personajes —diecisiete— para solo dos actrices sobre el escenario. En primer lugar, cabe reseñar que los colores que predominan, tanto en los objetos, como en el vestuario, son el azul claro y el marrón, simbolizando el primero la libertad y el segundo la pobreza; sin embargo, los dos personajes que representan lo más negativo en la vida de Elena, Montúfar y doña Teodora,

van vestidos de color negro. Por ello, la camisa del juglar está dividida en dos mitades: una con el mismo color del traje de Montúfar y la otra con el color del vestido de Elena, como simbolizando su labor de narrar las dos historias.

El personaje más complejo y redondo por su evolución es el de la protagonista. Podemos dividir la caracterización de Elena en tres fases: la primera es la de niñez, que se identifica con una nariz de payaso y una voz más nasal; la segunda es la de juventud, que no está marcada; y la última es la de adultez, en la que siempre lleva la falda que le roba a doña Teodora y que la acompañará hasta el final, salvo en el momento de la ejecución, en el que Elena volverá a estar con el traje azul para poder volver a contar su historia⁷⁰. Además del aspecto físico, que implica también el cambio de rol por parte de las actrices, la pícara se caracteriza por sus palabras, ya que, mientras que al principio persigue «vivir un año como dueña de mi albedrío» (Tato, 2022:31), al final vive «del sueño roto de su libertad» (Tato, 2022:75); es decir, pasa del ímpetu e ilusión de la juventud al desencanto –tan barroco, por otro lado– de la adultez.

El segundo gran personaje de la obra es Montúfar, el pícaro que enamora a Elena y con el que, en un principio, vive una vida errante y feliz; pero, conforme avanza la trama, se muestra como un hombre de viles instintos, ya no solo por su naturaleza de pícaro y estafador, sino que también por su egoísmo al querer cumplir su voluntad, sin importarle los deseos de Elena.

El resto de los personajes son planos, pues su función es episódica en la vida de la protagonista; no obstante, la complejidad reside en caracterizar a los diferentes individuos para poder diferenciarlos. Para ello, las actrices se sirven de diferentes recursos interpretativos, por ejemplo, Sánchez Gijón encarna a la vez a los padres de Elena y los diferencia gracias a los acentos, francés para Pierre y árabe aljamiado para Zara, así como se identifican con dos sombreros diferentes cada uno. Por otro lado, Don Lupercio está caracterizado físicamente como un hombre «viejo rengo, manco, giboso, desdentado y sordo» (Tato, 2022:43), mientras que doña Teodora está marcada por el vestido negro de

⁷⁰ El hecho de que existan dos Elenas –una joven y otra adulta– no solo responde a la propia evolución del personaje; sino que también supone un rasgo característico del subgénero narrativo al que pertenece, tal y como demuestra la cita de Bélic (1977:47) que recogemos a continuación:

En la narración picaresca [existen] dos planos: el joven pícaro (el que vive las aventuras) y el viejo pícaro (que las narra). La relación entre estos dos planos puede ser variada: el viejo pícaro, sobre la base de sus experiencias, enjuicia su vida pasada, y ya se identifica con ella completa o parcialmente y no hace otra cosa sino explicarla.

No obstante, en el caso de *Malvivir*, la dualidad entre juventud y madurez no persigue explicar la situación de la primera; ya que únicamente busca evidenciar la evolución de la pícara para que el espectador comprenda el motivo por el que ha tomado cada decisión en la vida.

luto y por representar la honra y fuerza contraria al deseo de libertad de Elena. Asimismo, otros personajes como el paje y don Sancho solo se diferencian porque el primero lleva gafas y el segundo un sombrero de caballero.

En definitiva, queda palpable que gran parte de la complejidad de *Malvivir* reside en la configuración de sus personajes, ya no solo por el elevado número, sino que también por la velocidad con la que van apareciendo y las escasas pautas que dictan las acotaciones. Aunque, quizás, esto sea voluntario, pues, así, Tato brinda una amplia libertad a las actrices para que interpreten y caractericen a cada personaje, dándoles su toque personal.

VISIÓN

La visión, en última instancia, es la propiedad dramática que analiza cómo interactúa la obra en su conjunto con el público (García Barrientos, 2020:113). En el caso de *Malvivir*, la distancia es un elemento muy rico pues nos aporta grandes datos, como el hecho de que entre el siglo XXI y la época de la picaresca hay un abismo temporal de varios siglos de diferencia; sin embargo, Tato parte de la base de que todo espectador sabrá contextualizar *Malvivir* dentro su corriente histórico literaria, ya no solo porque se trate de un subgénero de obligada explicación en los institutos, sino que también porque forma parte de la cultura general del público. Lo interesante en este punto es que, a nivel de perspectiva, Tato es capaz de crear una obra en la que tiene cabida todo tipo de espectador, desde el que sea experto en literatura hasta el que apenas sabe quién es Lázaro de Tormes, y, además, consigue que el público se adentre en el universo de Elena de Paz e, incluso, empatice con ella. Es decir, los asistentes salen del teatro con la sensación de que han aprendido algo nuevo, pero, sobre todo, de que los anhelos de la pícara no son tan lejanos a los que puede sentir un individuo del siglo XXI.

Con respecto a la distancia comunicativa, cabe indicar que la interacción con el público está presente en *Malvivir*, pero en menor medida que en otras obras de Tato. En este caso, hay momentos en los que los personajes interactúan con el espectador, como cuando habla la beata o con los apartes de las obras; sin embargo, estos momentos responden más a una manera de integrar al público en la obra que a realizar una comunicación real. Se trata de un ejercicio parecido al de la literatura oral de la Edad Media y del Siglo de Oro, en el que la audiencia compartía confidencias con los personajes para entender mejor sus acciones.

Por este motivo y en cuanto a los niveles de la fábula, es interesante observar que predomina el nivel intradramático, lo cual justifica que se trate de una *autobiografía* en forma de obra teatral; sin embargo, podríamos entender que la representación de cómo se

conocieron los padres de Elena corresponda al nivel del metadrama, ya que es una historia dentro de otra, que funciona como si de un recuerdo se tratase.

En definitiva, *Malvivir* se postula como una obra dramática de gran complejidad en cuanto a su estructura compositiva se refiere, ya no tanto por la configuración de las acotaciones o de la forma de trabajar el tiempo y el espacio; sino que se muestra como un universo de personajes que fluctúan, en mayor o menor medida, en contra de la libertad de Elena, realizando una suerte de caracterizaciones y duelos interpretativos que evocan al teatro más puro, pero, siempre, apelando al público pues, no solo forma parte de la comunicación dramática, sino que también tiene la oportunidad de empatizar con la pícara.

5.2.3. Reelaboración del material de partida

La herencia literaria que recibe Álvaro Tato a la hora de escribir *Malvivir* ha quedado expuesta en el primer epígrafe de este capítulo, una vez que hemos explicado el origen y las características de la novela picaresca; sin embargo, es difícil entender reelaboración del dramaturgo sin tener en cuenta toda la amalgama picaresca de origen. Si bien es cierto que *Malvivir* no se trata de una adaptación *per se*, según la gran mayoría de definiciones sobre el término, es verdad que bebe directamente de fuentes clásicas, por ello, incluimos la siguiente cita de Juan Mayorga (2016) para reflexionar sobre el vínculo creador entre las novelas del siglo XVII y la obra dramática actual:

En todo caso, el adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón mismo de su trabajo. La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible.

Ante tal reflexión, debemos exponer qué elementos se conservan de las novelas de pícaras del siglo XVII en las que está basada *Malvivir* y qué se renueva para que sea del gusto del espectador actual.

En cuanto a las novelas de pícaras del Siglo de Oro, cabe señalar que *La hija de Celestina* ocupa un lugar especial dentro de las fuentes literarias que inspiran esta obra, puesto que, tanto parte de la trama, como algunos de sus personajes están basados en esta

novela. A pesar de que esta ficción no cumple con todas las características de la picaresca⁷¹, ya que no explica su vida de forma cronológica, no cambia constantemente de amo, ni mantiene en todo momento la primera persona; sí que adapta –a su manera– los rasgos y los pone al servicio de lo que quiere contar. Así, Tato acopia todos estos elementos y consigue ordenarlos para crear una pieza poliédrica que respeta las pautas marcadas en el Siglo de Oro, pero que armoniza las reglas del teatro actual. De esta manera, el dramaturgo bebe de *La hija de Celestina* en cuanto al argumento se refiere, puesto que gran parte de los capítulos están basados en la novela, –como es el caso del engaño al viejo Villafañe o la exposición del origen de Elena–; no obstante, la forma de exhibirlo en *Malvivir* es diferente.

Embarcarse en la ardua empresa de recolectar la información de las novelas de pícaras y armonizarla en una obra de teatro no es fácil, por ello, Tato parte de un modelo literario que se forja en el siglo XVII y que cuenta con seis características principales⁷². No obstante, a continuación, aportamos un esquema de la estructura de la obra mediante el cual observamos que la vida de Elena de Paz no sigue la directriz de que el pícaro cambie constantemente de amo:

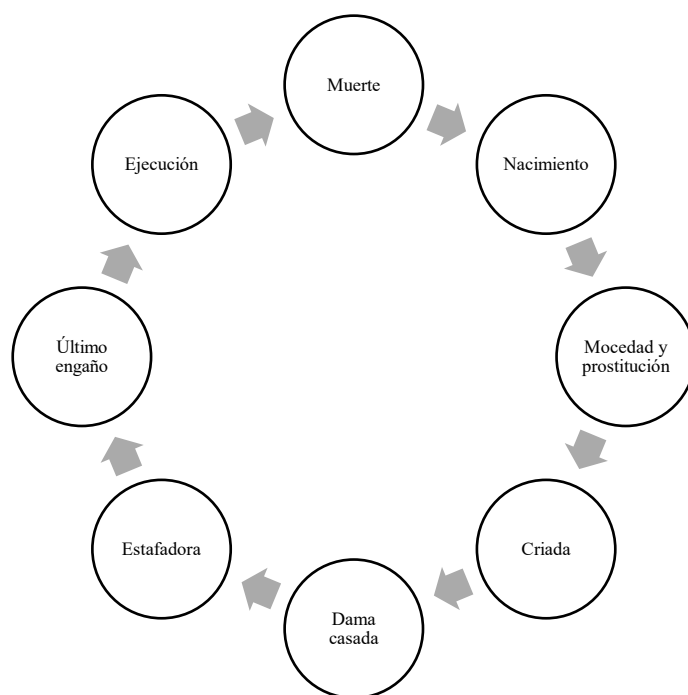


Ilustración 7. Esquema de la estructura circular de *Malvivir*.

⁷¹ Según Francisco Rico (1989:131), *La hija de Celestina* no es una novela picaresca, ya que no asume el esquema narrativo asociado al género; pero sí que cuenta con una protagonista que se asocia con el arquetipo del pícaro, ya instaurado en el imaginario popular.

⁷² Recordemos que la obra debe contar con un pícaro que narre su vida en primera persona desde sus orígenes hasta una situación final que justifique el relato, por lo que debe estar estructurado en episodios con diferentes amos.

Esto se debe a que Tato crea un personaje que le da más peso a su libertad que a su bienestar o a su honra; es decir, Elena se presenta como una mujer empoderada, capaz de decidir sobre su propio destino, a pesar de que haya fuerzas contrarias que quieran evitarlo. Esta es una de las piedras angulares en torno a las cuales se crea *Malvivir*, ya que, sin este hecho, la obra no empatizaría tanto con el público contemporáneo.

Sin embargo, «el determinismo picaresco pesa en Elena más que en ninguna protagonista, incluso en el tema del matrimonio (...) pues es un elemento más de degradación e infamia» (Arredondo, 1993:16) en cuanto a la unión con Montúfar se refiere; ya que, a pesar de que Elena lucha para huir del destino que le tiene reservada como pícaro, finalmente, termina con un sino funesto por las decisiones de ese mismo matrimonio.

Debido a esto, es de vital importancia la figura femenina en esta obra, ya que Tato podía haber optado por narrar la vida de un pícaro y, quizás, habría tenido menos problemas a la hora de contextualizar al espectador dentro de la ficción. Sin embargo, el hecho de que la protagonista sea una mujer es una forma de reivindicar a los personajes femeninos del Siglo de Oro, que, en muchos casos se han quedado relegados a un segundo o, incluso tercer plano. Así, las pícaras también albergan grandes historias y se postulan como una fuente muy rica a la hora de bucear por la literatura del siglo XVII; de esta forma, el dramaturgo rompe una lanza en favor de la representación femenina y traza un puente para que el espectador contemporáneo indague en estas tramas sobre mujeres pícaras.

En cuanto al proceso dramático, Álvaro Tato toma como hilo conductor la vida de Elena de Paz, protagonista de *La hija de Celestina*, pero va hilvanando en su narración diferentes episodios reorganizados con respecto a la *obra mater*, así como otros personajes procedentes de otras novelas picarescas. Además, añade el personaje del juglar, que sirve de apoyo como narrador y garante de que la historia de Elena no caiga en el olvido.

Novelas picarescas del siglo XVII	Elena de Paz (siglo XVII vs. XXI)	<i>Malvivir</i>
Pícaro/a (individual)		Pícaro (representa a sus antecesoras)
Autobiografía		Autobiografía (yo dramático)
Genealogía		Genealogía
Estructura narrativa → amos		Estructura circular por episodios
Situación final		Libertad y libre albedrío

Ilustración 8. Adaptación de las características de la picaresca en *Malvivir*.

Otra de las características de la novela picaresca es la obsesión del protagonista por la honra. En el caso de *Malvivir*, Elena pronto se da cuenta de que poco sirve la honra si no se tiene para comer, lo que supone una brecha irreparable con su ama, doña Teodora. De hecho, cuando Elena se despide de su casa, le expone lo que piensa, evidenciando que la honra es un sentimiento superficial. Este pasaje, tan íntimo por parte de Elena, es una reflexión completamente comprensible en el ambiente áureo de *Malvivir*; sin embargo, también responde a una preocupación muy actual que cualquier espectador contemporáneo puede entender y compartir, contribuyendo así a la vigencia de la obra, que, por un lado, respeta las ideas y convenciones del pasado; pero, que, por otro, evidencia que esas ideas siguen vivas en la sociedad española.

Asimismo, a lo largo del texto dramático, se hace referencia a otras novelas de pícaras del Siglo de Oro en forma de citas o de personajes. «No hay placer que dure ni humana voluntad que no se mude⁷³» son unos versos que repite en varias ocasiones el juglar de *Malvivir*, pero están extraídos de *La pícara Justina* —donde se repiten hasta en cuatro ocasiones—, como queriendo hacer un guiño a la abuela poética de Elena. Asimismo, si continuamos con la genealogía literaria de nuestra protagonista, observamos que el famoso monólogo de «Conjúrote, triste Plutón...» de la *bisabuela Celestina*⁷⁴ es adaptado hasta en dos ocasiones en *Malvivir*: en un primer lugar, cuando Elena y su madre son desterradas de Madrid y Zara termina asesinada; y, en segundo lugar, cuando la pícara se encuentra sola en Sevilla y necesita un último engaño para sobrevivir. Sin embargo, en esta segunda ocasión, Elena se encomienda a la diosa Hécate —Tato (2022:65)—, quizás, porque la primera vez con Plutón no consiguió nada de provecho.

Además de estas fuentes literarias, también encontramos tópicos literarios, como el *Carpe diem*, como ocurre con el refrán popular que repite en varias ocasiones el juglar: «después de yo muerto, ni viña ni huerto, y mientras yo viva el huerto y la viña» Está normalmente asociados a los momentos iniciales de la obra, en los que los padres de Elena se dejan llevar por sus instintos; no obstante, el refrán lleva implícito el consejo de que «los hombres deben pensar en lo preciso para vivir, sin querer dexar riquezas, que después de muerto no le han de servir ni aprovechar⁷⁵».

⁷³ LÓPEZ DE ÚBEDA, F. (1605): *La pícara Justina*, ed. de Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional (1977), página 269.

⁷⁴ ROJAS, F. (1499): *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra (2000), pág. 147.

⁷⁵ Esta descripción la encontramos en el Tomo IV del *Diccionario de autoridades* (1734).

También encontramos dos poemas de Quevedo incrustadas a lo largo del texto, como un pequeño guiño a otro gran autor de novela picaresca, pero cuyo *Buscón* no tenía cabida en *Malvivir*. Por un lado, encontramos el fragmento –algo adaptado– del romance *La vida poltrona*, que se adecúa perfectamente a la situación en la que Elena acaba de nacer, pues «ya está el mundo muy cansado y viejo» y ella solo se va a encontrar penas y desdichas. Por otro lado, y, de nuevo, en boca del juglar, Tato recoge algunos versos de *A un rosal*⁷⁶, una letrilla que interpreta el tópico del *carpe diem* y que viene de la mano del momento en el que Elena entra en la adultez.

Así pues, *Malvivir* se edifica sobre un amplio abanico de fuentes literarias, que sirven como base sólida para narrar la vida de Elena como ejemplo de pícara que dará voz a tantas mujeres que *malvivieron* en el Siglo de Oro y cuyas historias, hoy en día, han estado diluidas en la niebla de los tiempos. Sin embargo, Tato consigue erigir una pieza dramática sobre estos cimientos, pero integrando elementos del teatro actual a nivel interpretativo y escenográfico, creando, así, una obra total que respeta sus orígenes, pero mira al público actual de cara, identificando los anhelos de la protagonista con los del público de presente. Asimismo, esta obra es un ejemplo de que dramaturgia y espectáculo van de la mano, pues, a lo largo del texto, nos damos cuenta de que el autor ya lleva una idea básica de lo que será la representación. Tato y Cáceres –director de la obra– hablaron en torno a esto en el programa radiofónico *La sala*, de RNE⁷⁷ y explicaron que el germen de esta representación es «la metonimia como base estructural del teatro», por ello, se sirven de un escenario desnudo en el que el símbolo personifica e identifica a cada personaje.

En definitiva y tomando las palabras de Yayo Cáceres, «el teatro es la disciplina caníbal, porque en él entra todo: la novela, el cómic, la música, la poesía... todo, absolutamente todo y por eso es tan difícil hacerlo, porque es un sistema de proporciones». Mediante el análisis que hemos realizado de *Malvivir*, observamos que este es el lema que ha guiado al equipo de *Ay Teatro* para crear este universo de pícaras, en el que el proceso dramático está plagado de referencias literarias del Siglo de Oro, como son las propias novelas en las que está basada la obra; pero que también mantiene el foco en las líneas del teatro actual, como puede ser la velocidad y el ritmo interpretativo gracias al cual el espectador entra de lleno en la historia, sin olvidar que se trata de obra de inspiración clásica.

⁷⁶ QUEVEDO, F. (1983): *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecha. Madrid: Planeta.

⁷⁷ *La sala* – RNE. (2022, 20 mayo). “*Malvivir*”: Yayo Cáceres, Álvaro Tato y Marta Poveda [Archivo de audio]. RTVE. <https://www.rtve.es/play/audios/la-sala-rne/malvivir-yayo-caceres-alvaro-tato-marta-poveda-teatro-clasico/6543435/>

Es en este espacio creativo en el que Tato ya ha creado su lenguaje propio, cargado de estructuras y guiños –como el de la forma de expresión de los personajes– que ya empieza a ser reconocible en el teatro español.

6. CONCLUSIONES

Una vez expuesto el análisis dramatólogo de las dos obras que conforman el corpus textual; así como las fuentes clásicas de inspiración y la reelaboración de las mismas por parte de Álvaro Tato, expondremos las conclusiones que extraemos del trabajo, mediante la respuesta de las preguntas que formulamos en los objetivos iniciales del TFM.

Desde el comienzo, éramos conscientes de que las fuentes y modelos clásicos se postulaban como un eje que vertebra la obra de Tato, no solo en *Ay Teatro*, sino que también en *Ron Lalá* o en su labor como adaptador. Sin embargo, en las piezas analizadas observamos que la importancia de las fuentes literarias áureas se convierte en las protagonistas de las propias obras⁷⁸. No obstante, conforme escudriñábamos las obras, observamos una voluntad divulgativa de los clásicos, casi didáctica –sobre todo en *Todas hieren y una mata*–. Esto se debe a que Tato se ha propuesto demostrar que la literatura de los Siglos de Oro sigue vigente en la actualidad, a pesar de los cuatrocientos años que nos separan de ella y de la complejidad del lenguaje de la época.

De esta manera, el dramaturgo recupera los modelos de la comedia nueva y de la picaresca, los analiza y estudia hasta llegar a su origen, y, finalmente, crea una obra contemporánea, con tintes de actualidad y de crítica social, en la que los sentimientos y los deseos de los personajes demuestran que, a pesar de la distancia temporal, los individuos tenemos las mismas preocupaciones y los mismos deseos que las protagonistas de *Todas hieren y una mata* y de *Malvivir*. Es aquí donde radica la complejidad y, a la vez, el éxito de la obra de Álvaro Tato, pues, esta ardua empresa ha sido un constante en los escenarios españoles desde el inicio de la democracia, pero, parafraseando una de las citas del clásico cinematográfico *Casablanca*: «muchos lo intentan, usted lo consigue».

En cuanto a las preguntas iniciales que nos formulamos, hemos ido respondido a la gran mayoría mediante el cuerpo del análisis de las obras, puesto que las fuentes literarias principales son la comedia nueva para *Todas hieren y una mata*, mientras que *Malvivir* se

⁷⁸ Como hemos expuesto, Tato comparte la postura de Ricardo Doménech (2000:11): «los clásicos son nuestro patrimonio, nos pertenecen, nos acompañan... Sí, pero también son nuestro espejo. En el modo de mirarnos en ellos estamos reflejando –para bien o para mal– lo que somos en nuestra propia época».

basa en las novelas de pícaras del Siglo de Oro; no obstante, Tato las reformula a su manera, dotándolas de actualidad. Es evidente que ambas se sustentan en un personaje femenino que gira en torno a los deseos de libertad; por ello crea unas protagonistas redondas –mucho más que el resto de los personajes–, con ideas y valores definidos a los que no están dispuestas a renunciar, lo cual ya es un hito en la literatura, tanto clásica como de inspiración clásica. Es cierto que, en las comedias de capa y espada, es la dama la que activa el enredo⁷⁹; y que en la prosa realista áurea las mujeres ostentan una posición principal, como es el caso de Celestina; sin embargo, en estos ejemplos, esa visión femenina estará marcada negativamente porque no era ese el rol establecido por la sociedad barroca. Así, con el deseo de romper una lanza, Tato realiza un homenaje a estos personajes, poniendo el foco en ellas, permitiendo que entendamos sus anhelos y sus cuitas.

Llegados a este punto, es evidente que el dramaturgo realiza una relectura tanto del subgénero picaresco como del teatro clásico, ofreciendo una nueva perspectiva de lo que ambos movimientos literarios suponen. De esta forma, Tato muestra la cara silenciada de la literatura áurea al presentar dos obras protagonizadas por mujeres fuertes, empoderadas y con las ideas claras de lo que desean en la vida. Además, son los dos únicos espectáculos de Tato ambientados en el Siglo de Oro que tienen como protagonistas a mujeres. Este pequeño detalle, tan simple, pero a la vez tan importante –a nivel artístico y social– supone un hito en la producción dramática de Álvaro Tato, pues este tipo de personajes, enmarcados en este tipo de obras, no tendrían lugar en la carrera de Ron Lalá al tratarse de una compañía formada únicamente por actores. Este motivo es, quizás, una de las causas del nacimiento de Ay Teatro, puesto que la creación de una compañía sin un elenco fijo ofrece una mayor libertad inventiva.

Así pues, esta emancipación creativa, unida al ejercicio de revisión de los clásicos, tienen como resultado esta nueva lectura de las comedias de capa y espada, en la que la mujer no decide en pos de un matrimonio feliz; sino que persigue sus anhelos de independencia y autonomía, aunque, lamentablemente, solo podrá satisfacerlos en un futuro lejano al siglo XVII, en el que se acepte que el rol de la mujer es equivalente al del hombre y se reconozcan sus derechos. No corre la misma suerte Elena de Paz, ya que, sin magia ni brujas, la pícaro no alberga la posibilidad de huir del camino de sumisión al que estaban relegadas las mujeres del Siglo de Oro. Si bien es cierto que Tato plasma sobre el escenario a una mujer fuerte y decidida a arriesgarlo todo–sabiendo que lo puede perder– en favor de su libertad, la realidad

⁷⁹ WARDROPPER, B W. (1965): “El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón”. *Actas II, Congreso de la AIH* (pp. 689-694), Instituto Español de la Universidad de Nimega.

que se plantea es mucho más pesimista, pues el ejercicio de su libre albedrío lleva a Elena al cadalso, evidenciando que estas mujeres, que se salían de los rediles pautados por la sociedad, no tenían más escapatoria que el *mal vivir*.

En definitiva, *Todas hieren y una mata* y *Malvivir* muestran dos caras de una misma moneda: los personajes femeninos del Siglo de Oro. Uno a través de la comedia nueva, otro mediante la picaresca, pero ambos, bajo el *speculum vitae* que es el teatro, que nos permite analizar qué queda en la actualidad de estas mujeres, qué ha cambiado, en qué debemos mejorar, pero, sobre todo, lo que debe prevalecer por encima de todo es el mayor derecho del que gozan los individuos, la libertad.

En cuanto al debate terminológico que hemos recogido en el apartado 2.4. del trabajo, entendemos que *Todas hieren y una mata* se trata de una reescritura de la comedia nueva y de las comedias de magia según la definición proporcionada por Fernández Domínguez, en tanto que Tato recoge los temas, conflictos y personajes tipo del teatro clásico para ofrecer un nuevo punto de vista actualizado. Por su parte, *Malvivir* se acoge mejor a la definición de *adaptación* que recoge Pavis en su *Diccionario del teatro*; puesto que contempla la posibilidad de transformar un texto de un género literario a otro, como ocurre con las novelas de pícaras del Siglo de Oro, que, mediante la pluma de Tato, se convierten en una única pieza dramática, en la que también se aplica un ejercicio de refundición en términos de Oliva (2009:202), ya que se han empleado textos y personajes de otros autores para presentarlos en el siglo XXI. Sin embargo, en última instancia, Tato se postula como un traductor entre dos tiempos, como señala Juan Mayorga (2001: 61), pues es capaz de analizar y recrearse en la esencia de la comedia nueva y de la picaresca, para después extraer y respetar sus elementos más característicos y amoldarlos al teatro moderno con el fin de demostrar la actualidad y la vigencia de los clásicos en la sociedad contemporánea.

Con respecto a este diálogo entre tradición y modernidad, en *Todas hieren y una mata* es importante el juego de elementos anacrónicos que emplea para actualizar la obra y dotarla de una visión cómica, como el momento en el que Alba llama a la policía para que se lleven a Pico y a don Daniel (Tato, 2019:45) o cuando el gracioso comenta sorprendido y enfadado cómo es el mundo en el siglo XXI. Por su parte, *Malvivir* juega más con los elementos plásticos para expresar la modernidad de la obra, como es el hecho de que Elena de Paz sea interpretada por dos actrices, o la disposición de un escenario desnudo, jugando con la metonimia para expresar el espacio. Ay Teatro –entendiendo que la compañía cuenta con Cáceres como director de escena y Tato como dramaturgo– ha luchado por introducir recursos escénicos simples, pero intuitivos a la vez. Apostando por un escenario más bien

vacío, las obras analizadas se sirven de las palabras y de los objetos para dibujar la atmósfera en la que se desarrollará la acción. Así, estos recursos ayudan a actualizar la obra y a apelar a la imaginación del espectador –al igual que sucedía en las representaciones barrocas de los corrales de comedia, cuando la lluvia se escenificaba con un palo de agua–; sin embargo, también es un procedimiento de gran actualidad, ya que, simplificando la escena y empleando objetos sencillos –como los muñecos de *Malvivir*– mantiene la atención del público, así como abaratan los costes.

Mediante esta simbiosis entre la tradición y la modernidad, observamos que en la obra de Tato existe un diálogo entre el pasado y el presente que se expresa a través de los personajes y sus palabras. En *Todas hieren y una mata* ese diálogo es claro, pues ambas épocas conviven e interaccionan en la misma obra; sin embargo, en *Malvivir*, es una relación más compleja en tanto que los personajes transmiten los aires del Siglo de Oro, pero, si el espectador está despierto, advertirá que la España de la picaresca del siglo XVI no es tan diferente a la situación actual del país, donde encontramos a mujeres acosadas y maltratadas, robos y corrupción a todas las escalas, y pobreza. De esta manera, Tato consigue que el público, al terminar ambos espectáculos, reflexione sobre la realidad en la que vivimos y se plantee si, finalmente, existe tanta diferencia entre los clásicos y la actualidad. De hecho, en el prólogo de *Todas hieren y una mata*, Yayo Cáceres habla de «viaje a la raíz», entendida esta como el germen de la literatura; sin embargo, esta raíz va mucho más allá, ya que persigue explorar los sentimientos de los individuos, así como se configuran como un altavoz para todos aquellos personajes femeninos que han estado silenciados en el pasado y que también tienen derecho a que se conozca su historia.

En cuanto a la creación y difusión de las obras, existe un cierto riesgo al plasmar sobre el escenario una acción ubicada en el pasado para un público presente, puesto que es usual que este muestre cierto rechazo a todo lo antiguo. De nuevo, esta *vuelta a la raíz* responde a la necesidad de Tato por acercar los clásicos a los espectadores actuales. De hecho, en *Todas hieren y una mara* existe un esfuerzo y voluntad didáctica que viene de la mano de la exposición de la profesora, Alba; es decir, no solo es una obra para todos los públicos, sino que está pensada para que los adolescentes entiendan lo que supuso el teatro del Siglo de Oro desde esta misma práctica teatral. Por otro lado, en *Malvivir*, no se realiza esta contextualización, ya que los temas tratados en la pieza son más complejos que los de la obra anterior. Sin embargo, en ambos espectáculos tiene cabida todo aquel espectador que desee ser un agente activo de la propia función; esto es, que escuche con atención y recuerde, aunque sea con pinceladas qué supuso la picaresca o la comedia nueva en la literatura

española. Es decir, Tato escribe para el público más docto y experto en las letras hispánicas, sabiendo que va a extraer todo el jugo de las fuentes literarias; pero, también lo hace para aquellos asistentes que apenas recuerden las nociones literarias que estudiaron en el instituto, por lo que también inunda sus espectáculos de tintes cómicos, con el fin de incluirlos. No obstante, Tato logra que ambos tipos de espectadores se unan en el patio de butacas, puesto que ha creado una obra homogénea que, de una manera u otra, cala en las reflexiones del público, ya que trata temas universales como la libertad, el amor, o paso del tiempo. Es decir, también cuenta con un fuerte componente ético que invade toda la obra, pues el dramaturgo no solo es consciente de que debe divulgar el Siglo de Oro acompañado de la risa; sino que también ha de transmitir un mensaje que cale en el público.

Si exponemos esto desde el prisma de la teoría de la recepción de Jauss, observamos que en el *horizonte de expectativas* de los espectadores actuales aparece la literatura clásica y áurea, pues los conocimientos previos del teatro clásico y la picaresca son comunes al público; sin embargo, estos asistentes también cuentan con unas expectativas propias del teatro actual, como es el humor, la puesta en escena dinámica o el ritmo ágil. Ya que Tato es consciente de esto, realiza una fusión entre lo tradicional y lo moderno, de manera que el espectador con escasos conocimientos literarios disfruta con la musicalidad y el humor; mientras que el más docto, además, reconoce los motivos áureos de las obras. Así, Tato salva la distancia receptiva y convierte al público en una masa homogénea capaz de disfrutar de la obra en mayor o menor medida. De esta forma el *horizonte de expectativas* queda difuminado y ampliado, demostrando que los clásicos están vivos y gozan de mucha más vigencia de la que, *a priori*, cabría esperar.

Sin duda, estas conclusiones se aplican a las dos obras analizadas a lo largo del presente trabajo. Para extraer deducciones más amplias y complejas, queda pendiente continuar con el análisis dramatológico y las fuentes clásicas en el resto de la producción dramática de Álvaro Tato, ya no solo en *Vive Molière* o *Burro*, sino que también en las obras de Ron Lalá o, incluso en sus adaptaciones para la CNTC. Sin embargo, esa es una ardua y vasta empresa que solo tendría cabida en un trabajo más amplio, como una tesis doctoral. No obstante, estas conclusiones que exponemos aquí trazan una línea bastante aproximada de los deseos

creativos de Tato, cuyas obras han cosechado un éxito rotundo que se traduce en muchas críticas favorables⁸⁰, así como reconocimientos en forma de galardones y premios⁸¹.

En definitiva, Álvaro Tato ha dedicado toda su carrera dramatúrgica a la pervivencia de los clásicos, demostrando su actualidad y su vigencia; defendiendo la poesía que orchestra sus creaciones como la música de las palabras, pero, sobre todo, ha entendido la literatura como un acto de libertad. Como si de Cervantes se tratara, ha defendido el ejercicio del libre albedrío no como un regalo que la sociedad otorga a los individuos, sino que como un derecho y un deber que debemos salvaguardar y proteger, pues, cuando esta libertad es violada, se corrompe la raíz del sujeto y este, al fin y al cabo, es el conflicto último sobre el que tratan todos los clásicos de la literatura. Por ello, Tato los defiende y los respeta, ya que, en definitiva, todo se resume en el soneto en el que nuestro dramaturgo versiona el famoso *Desmayarse, atreverse, estar furioso*, de Lope de Vega:

Despertarse, soñar, estar contento,
triste, feliz, eufórico, doliente,
danzante, quieto, gélido, caliente,
lúcido, alucinado, turbulento,

viajar entre la risa y el lamento,
confundir el ayer con el presente,
comprender lo que el otro piensa y siente,
hacer de cuatro siglos un momento,

andar siempre con alas en los pies,
creer que el mundo en un soneto cabe,
volver el tiempo entero del revés,

cumplir un sueño y no querer que acabe,
vivir miles de vidas. Esto es
un clásico. Quien lo probó lo sabe. (Tato, 2019:76)

⁸⁰ A continuación, citamos algunas de estas críticas extraídas de Ay Teatro. (s. f.) Sitio web de Ay Teatro. Recuperado el 17 de diciembre de 2025, de <https://ayteatro.com/project/malvivir/> y <https://ayteatro.com/project/todas-hieren-y-una-mata/> : «una fiesta de homenaje a quienes desafiaron su época, un espectáculo necesario» (Daniel Doncel, *ABC*); «un verdadero regalo para los amantes del teatro y una obra totalmente imprescindible» (Aldo Ruiz, *El Teatrero*); «descacharrante regreso al Barroco» (R. Losáñez, *La Razón*); «la recuperación de los clásicos no había alcanzado tales cotas de excelencia desde la fundación de la CNTC», (Fernando Parra, *Diari de Tarragona*)

⁸¹ *Todas hieren y una mata* recibió el Premio Teatro de Rojas a mejor autor en 2019; mientras que *Malvivir* ganó dos premios Talía en 2023 (uno a mejor espectáculo de compañía y otro a mejor música original), así como el premio José Estruch a Álvaro Tato como mejor autor. Además, fue candidata a otros muchos galardones como el Max a mejor versión y a mejor actriz por Marta Poveda.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO RUFO, S. (2014): «La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de 'La vida es sueño'». En M. Bastianes, E. Fernández Rodríguez, P. Mascarell (Eds.). *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español* (pp. 1-40). Editorial Reichenberger.
- ALBORG, J.L. (1967): *Historia de la literatura española. Época barroca*, vols. 2, Gredos.
- ANÓNIMO (1554): *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico. Cátedra, 2016.
- ANTONUCCI, F. (ed.) (2007): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel: Edition Reichenberger
- ARELLANO, I. (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra.
- ARREDONDO, M. S. (1993): “Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro”. *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 11, pp. 11-33.
- BALDRICH, M. (2019): “Los relatos de pícaro protagonista y la poética picaresca”. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, (43), pp. 315-332.
- BÉLIC, O. (1977): “Los principios de composición de la novela picaresca”. *Análisis de textos hispanos* (pp. 37-79). Editorial prensa española.
- BOBES NAVES, M. C. (1991): *Semiología de la obra dramática*, Taurus.
- CANTERO, S. (2006): *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Fundamentos, Colección Arte.
- CASTILLO SOLORZANO, A. (1632): *La niña de los embustes*, ed. de M. S. Arredondo, Penguin clásicos (2016).
- CASTRO, A. (1967). “Perspectiva de la novela picaresca”. *Hacia Cervantes* (pp. 118-147). Taurus.
- CONEJERO, A., et al. (2024): “¡Pícaros a Escena! Teatralizaciones De La Novela Picaresca En El Siglo XXI”. *Creneida. Anuario De Literaturas Hispánicas*, n.º 11, pp. 520-63.
- DIAGO, M. V. (1990): “Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional”. *Criticón*, N.º 50, pp. 41-65.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1988): *Historia del teatro en España*, Taurus.
- DOMÉNECH, R. (2000): “Lecturas de los clásicos”. *Acotaciones: revista de investigación teatral*, N.º 4, pp. 9-18.

- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (2020): *Anatomía del drama. Una teoría fuerte del teatro*, Punto de vista Editores.
- HUERTA CALVO, J. (1984): *El teatro medieval y renacentista*, Editorial Playor.
- HUERTA CALVO, J. (2003): *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos.
- LÁZARO CARRETER, F. (1970): “Para una revisión del concepto «novela picaresca»”. En Carlos H. Magis (coord.), Asociación Internacional de Hispanistas. Congreso (1968. México D.F.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 27-45.
- LOPE DE VEGA, F. (1609): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de E. Rodríguez Cuadros. Castalia (2012)
- LÓPEZ DE ÚBEDA, F. (1605): *La pícara Justina*, ed. de A. Rey Hazas. Editora Nacional (1977).
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, G. (2020): “Las pícaras”. *La novela picaresca de protagonista femenina en España en el siglo XVII*, [tesis doctoral, Universidad de Sevilla], pp. 135-195.
- MAYORGA, J. (2016): “Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino”. *Institucionalización de la Cultura y Gestión Cultural* (Congreso celebrado en los días 14, 15 y 16 de noviembre de 2007), pp. 2-3.
- MORENO-LAGO, E., y ARRIAGA FLÓREZ, M. (2021): «“Acostarse con Aristóteles”. En torno al personaje de la pícara como mujer sexualizada», *Tonos digital*, 41.
- OEHRLEIN, J. (1988): “El actor en el Siglo de Oro: Imagen de la profesión y reputación social”. En Díez Borque, J.M. (ed.). *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* (pp. 17-35), Tamesis Books Limited,
- OLEZA, J. (2010): “A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva”. *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Nº. 4, pp. 99-137.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (2006): *Historia básica del arte escénico*, Cátedra.
- OLIVA, C. (2009): *Versos y trazas*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- PAVIS, P. (1998): *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- QUEVEDO, F. (1645): *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua. Planeta (1983).
- QUILIS, A. (1989): *Métrica española. Edición corregida y aumentada*, Ariel.

- QUINTERO LEDESMA, M. (2024): *Aplicaciones didácticas en el aula de la novela picaresca femenina a través de la obra teatral 'Malvivir'*, [TFM, Universidad de la Laguna].
- RICO, F. (1989): *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral.
- Riquer, M. (1970): *Aproximaciones al Quijote*, Salvat.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (1998): *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (2012): *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Cátedra.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, F. (2012): *Picaresca femenina: "Teresa de Manzanares" y "La garduña de Sevilla"*, pp. 32-55. Editorial Iberoamericana.
- ROJAS, F. (1499): *La Celestina*, ed. de D. S. Severin. Cátedra (2000).
- RON LALÁ (2012-2016): *Obras completas II*. Editorial Antígona.
- SÁINZ GONZÁLEZ, E. (1999): "Misoginia o miedo en la picaresca femenina". *Verba Hispánica*, 8 (1), págs. 27-48.
- TATO, Álvaro (2019): *Todas hieren y una mata*. Editorial Antígona.
- TATO, Álvaro (2022): *Malvivir*. Editorial Antígona.
- WARDROPPER, B. W. (1965): "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón". *Actas II, Congreso de la AIH* (pp. 689-694), Instituto Español de la Universidad de Nimega.

7.1. WEBGRAFÍA

- AY TEATRO. (s. f.) Sitio web de Ay Teatro. Recuperado el 17 de diciembre de 2025, de <https://ayteatro.com/project/malvivir/>
- AY TEATRO. (s. f.) Sitio web de Ay Teatro. Recuperado el 17 de diciembre de 2025, de <https://ayteatro.com/project/todas-hieren-y-una-mata/>
- GENTE CON DUENDE. (24-02-2019). *Todas hieren y una mata (15'50")* [Archivo de audio]. iVoox. https://www.ivoox.com/todas-hieren-mata-15-50-audios-mp3_rf_32806387_1.html
- HUERTA CALVO, J. (22-05-2017): *Presentación de Vuelavoz*. [Archivo de Video]. Teatro Lara, Madrid. <https://www.youtube.com/watch?v=YMN7rH5rkgM&t=6s>

- LA LIRA DE APOLO (2023, 4 enero): *Álvaro Tato: el sueño de llegar a la Compañía Nacional* [Archivo de audio]. iVoox. https://www.ivoox.com/lira-apollo-alvaro-tato-el-audios-mp3_rf_105539797_1.html
- RTVE. La sala (21-06-2019): “*Todas hieren y una mata*” [Archivo de audio]. iVoox. https://www.ivoox.com/sala-a-pie-pagina-todas-audios-mp3_rf_37389013_1.html
- RTVE. (2023). *Malvivir* (Presentación). <https://www.rtve.es/play/videos/la-2-es-teatro/la2-teatro-presentacion/6843238/>
- RTVE. (2022). ‘*Malvivir*’: Yayo Cáceres, Álvaro Tato y Marta Poveda. <https://www.rtve.es/play/audios/la-sala-rne/malvivir-yayo-caceres-alvaro-tato-marta-poveda-teatro-clasico/6543435/>
- SORIA, J. (2019): *Guía didáctica de ‘Todas hieren y una mata’*. Recuperado en <https://ayteatro.com/wp-content/uploads/2018/11/GUIA-DIDACTICA-TODAS-HIEREN-web.pdf>
- TATO, Álvaro (2019): *Todas hieren y una mata* [Grabación de espectáculo]. Teatroteca, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) <https://teatroteca.teatro.es/info/00051871>